









ŒUVRES

COMPLETTES

DE M. MARMONTEL,

HISTORIOGRAPHE DE FRANCE,

Et Secrétaire perpétuel de l'Académie Françoise.

Edition revue & corrigée par l'Auteur.

TOME SIXIÈME.



A PARIS,

Chez Née de la Rochelle, Libraire, rue du Hurepoix, près du Pont S. Michel. N°. 13.

M. DCC. LXXXVII.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

ÉLÉMENS
DE
LITTÉRATURE.

PAR M. MARMONTEL.

TOME SECOND.

M. DCC. LXXXVII.

TABLE

Des articles contenus dans ce Volume.

ELÉMENS

ÉLÉMENS
DE
LITTÉRATURE.

C.

CABALE. On appelle ainſi une eſpèce de milice, que les amis, ou les ennemis d'un poète, qui donne une pièce de théâtre, vont lever dans les carrefours & dans les cafés de Paris, quelquefois même dans le Monde, pour ſe répandre dans le parterre & dans les loges, & pour blâmer ou applaudir au gré de celui qui l'aſſemble. On peut juger des lumières d'un ſiècle, par le plus ou le moins d'aſcendant que la *Cabale* amie ou ennemie a pris ſur l'opinion publique, par l'eſpace de temps qu'elle a ſoutenu de mauvais ouvrages, ou qu'elle en a déprimé de bons.

Le chef d'une *cabale* amie eſt communément un connoiſſeur, un amateur, qui veut être important, & n'eſt ſouvent que ridicule. Le chef de la *Cabale* ennemie eſt preſque toujours un envieux, lâche & bas, mais ardent & doué d'une éloquence populaire. Il parle avec facilité, il prononce, il décide, il tranche, il annonce avec impudence qu'il connoît ce qu'il n'a point vu ; ou s'il ne peut médire de l'ouvrage, il déclame contre l'auteur, l'accuſe d'orgueil, d'inſolence, & le peint quelquefois des plus noires couleurs, afin de le rendre odieux. J'ai ouï parler, dans ma jeuneſſe, d'une ſcène qui peut donner l'idée de cette eſpèce de ligueurs. Dans un café que les gens de Lettres fréquentoient alors, un de ces chefs de *Cabale* ſe déchaînoit contre le jeune auteur dont on alloit jouer la pièce. L'un de ceux qui l'écoutoient lui demanda s'il connoiſſoit ce jeune homme. Aſſurément, dit-il, je le connois, & je m'intéreſſois à lui ; mais ſa préſomption opiniâtre me l'a fait abandonner : la pièce

qu'il donne aujourd'hui, il me l'a lue, je lui en ai montré les défauts ; mais il eſt ſi plein de lui-même, qu'il n'a rien voulu corriger. J'ai eu tort, lui dit le jeune homme auquel il répondoit ; mais, Monſieur, ce n'eſt pas aſſez de connoître les gens, il faut les reconnoître.

Du reſte, dans un ſiècle dont le goût eſt formé, ces *cabales*, ſi effrayantes pour de jeunes poètes, ne leur font du mal qu'un moment : jamais un bon ouvrage n'y a ſuccombé : & c'eſt ce que doivent ſavoir ceux qui entrent dans la carrière, pour n'être pas découragés.

La *Cabale* en faveur des talens médiocres ne leur eſt guère plus utile : elles les ſoutient quelques jours, mais ils retombent avec elle ; & à la longue rien ne peut empêcher l'opinion publique d'être juſte, & de marquer à chaque choſe le degré d'admiration, d'eſtime, ou de mépris qui lui eſt dû.

Dans le même ſens, mais plus étendu, on appelle *Cabale*, dans le Monde, à la Cour, un parti bruyant & remuant, pour

ou contre quelque perſonne ou quelque choſe. L'intrigue eſt le mouvement que ſe donne l'ambitieux pour réuſſir par des moyens obſcurs, honteux, ou indécens, dont l'honnête homme rougiroit; la brigue eſt le parti obſcur & peu nombreux que l'intrigant forme & ſuſcite pour travailler en ſa faveur; la ligue eſt un parti puiſſant, & qui agit à force ouverte; la *Cabale* eſt une ligue moins étendue, & compoſée de gens mépriſables par état ou par caractère. C'eſt le mot de dénigrement que l'on attache à un parti qu'on veut décrier, avilir. Rien de plus commode, par exemple, en parlant d'un homme qui a pour lui la voix publique & les vœux de la nation, que de dire qu'*il a une forte Cabale*; & ſi autrefois on eût parlé comme aujourd'hui, on auroit dit, *la* Cabale *de Turenne*, *la* Cabale *de Sully*.

CANEVAS. Vers compoſés ſur un air de Muſique, ou ſur une ſymphonie. Nous en citerons, pour exemple & pour

modèle, cette parodie inimitable d'un air de Lulli dans l'opéra d'*Alceste*.

Tout mortel doit ici paroître :
On ne doit naître
Que pour mourir.
De cent maux le trépas délivre ;
Qui cherche à vivre
Cherche à souffrir.
Venez tous sur nos sombres bords :
Le repos qu'on désire,
Ne tient son empire
Que dans le séjour des morts.
Chacun vient ici bas prendre place ;
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.
C'est pour tous une loi nécessaire ;
L'effort qu'on peut faire,
N'est qu'un vain effort.
Est-on sage
De fuir ce passage ?
C'est un orage
Qui mène au port.
Chacun vient ici-bas prendre place ;
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.
Tous les charmes,
Plaintes, cris, larmes,
Tout est sans armes

Contre la mort.
Chacun vient ici-bas prendre place,
Sans ceſſe on y paſſe,
Jamais on n'en ſort.

Je ne crois pas que le mérite de la difficulté vaincue ait jamais été porté plus loin, ni que, dans une telle contrainte de la meſure & de la rime, il ſoit poſſible de conſerver au langage plus d'aiſance, de force, & de préciſion.

CANTIQUE. C'eſt le nom que la Poéſie lyrique a pris dans les livres ſaints, à l'exception de celui des *Pſeaumes*. Le *Cantique* étoit employé indifféremment à célébrer des événemens heureux & mémorables, ou à déplorer des malheurs : il prenoit tous les tons de l'Ode ; & il en eſt quelquefois le modèle le plus ſublime ou le plus touchant.

En parlant de l'Ode, on ne ceſſe de vanter Pindare, qu'on entend mal, & dont il ne reſte preſque rien de vraiment digne d'admiration. Horace eſt mieux connu & plus juſtement admiré. Mais

quoique le ſtyle de ſes Odes ſoit le prodige de l'art d'écrire ; quoique, pour la variété du coloris, des tours, des mouvemens, pour l'abondance des idées, comme pour la richeſſe & le choix de l'expreſſion, ce ſoit peut-être, des modèles antiques, celui dont les modernes ont le moins approché ; je crois voir le génie de l'Ode, l'enthouſiaſme & l'inſpiration, mieux marqués dans les *Cantiques* de Moïſe.

Le *Cantemus Domino*, après le paſſage de la mer Rouge, eſt l'expreſſion la plus ſublime des mouvemens de reconnoiſſance & d'admiration d'un peuple qui, par un prodige, vient d'échapper au glaive de ſes ennemis.

Un Dieu déployant ſa puiſſance & faiſant éclater ſa gloire ; les eaux de la mer aſſemblées par le ſouffle de ſa colère, & tout à coup leur mouvement rompu, & l'onde rendue immobile ; une route profonde ouverte au milieu des flots ſuſpendus ; les cris de fureur des Egyptiens pourſuivant les Iſraélites, & leur inſolence en

contraste avec le sort qui les attendoit (*a*); les chars de Pharaon, ses guerriers, son armée ensevelis sous la chûte des eaux, couverts des vagues mugissantes, & tombant au fond de l'abîme (*b*); Israël délivré, pour aller habiter la terre qui lui est promise; & déjà l'effroi répandu parmi les Philistins, parmi les rois d'Edom & de Moab, chez les peuples de Chanaan : tels sont les tableaux que présente ce beau *Cantique;* & parmi ces tableaux les mouvemens d'enthousiasme de tout un peuple qui s'écrie : *C'est là mon Dieu, & je lui rendrai gloire; c'est le Dieu de mes pères, & je l'exalterai. Ta main, Seigneur, a signalé sa force; ta main s'est étendue & a frappé mes ennemis. Les tiens sont dévorés comme un faisceau de chaume aride, d'un trait du*

(*a*) *Dixit inimicus : persequar & comprehendam.... evaginabo gladium meum, interficiet eos manus mea. Flavit spiritus tuus, & operuit eos mare.*

(*b*) *Quasi lapis, quasi plumbum.*

feu de ta colère. Oh ! qui eſt ſemblable à toi, Seigneur ? Soit que tu faſſes éclater ou ta grandeur ou ta puiſſance, que tu veuilles te rendre admirable ou terrible, qui oſera s'égaler à toi ?

Le ſecond *Cantique* n'eſt pas du même genre : Moïſe y parle ſeul ; & l'époque en eſt remarquable. Ce fut lorſque Moïſe eut appris de Dieu même que l'heure de ſa mort approchoit ; ce fut alors que, prêt à deſcendre au tombeau, il aſſembla le peuple, & du ton le plus élevé de l'inſpiration : « Que les cieux m'écoutent parler, dit-il, & que la terre ſoit attentive à mes paroles. Dieu eſt la fidélité même. Exempt de toute iniquité, il eſt juſte & droit par eſſence ». Alors rappelant tout ce que Dieu avoit fait en faveur de ſon Peuple, il reprit : « Eſt-ce là le retour que tu dois à ton Dieu, Peuple ſtupide & inſenſé ? méconnois-tu en lui ton père ? n'eſt-ce pas lui qui te poſsède, lui qui t'a fait, lui qui t'a créé ? Rappelle-toi les jours antiques : compte les générations paſſées : interroge tes pères, ils

t'apprendront ce qu'il a fait pour toi; interroge tes aïeux, ils te l'atteſteront. Le Seigneur a fait de ſon Peuple une partie de lui-même: il l'a environné, il l'a inſtruit, il l'a conſervé comme la prunelle de ſes yeux. Semblable à l'aigle qui excite ſes aiglons à prendre leur vol, & qui, volant ſur eux lui-même, étend ſes aîles, les reçoit ſur ſon dos, les porte dans les airs; le Seigneur a élevé & ſoutenu ſon Peuple. Ce Dieu qui t'a fait, tu l'as abandonné, & tu as oublié ton créateur. Il a vu ton ingratitude, & il s'eſt livré à ſa colère, & il a dit: J'aſſemblerai ſur eux un déluge de maux. Au dehors le glaive, au dedans la terreur en ſera ſa proie, ſans épargner, ni le jeune homme, ni la jeune vierge, ni le vieillard, ni l'enfant à la mamelle. Il a dit, Où ſont-ils? Je veux les effacer de la mémoire des hommes. Mais je diffère, pour ne pas donner ce triomphe à leurs ennemis, de peur qu'ils ne s'enorgueilliſſent & qu'il ne diſent: C'eſt la force de notre bras, & non pas le Seigneur, qui a fait toutes ces choſes. C'eſt à moi ſeul

qu'appartient la vengeance, & je l'exercerai quand il en sera temps. *Hæccine reddis Domino, Populé stulte & insipiens? Numquid non ipse est pater tuus, qui possedit te, & fecit, & creavit te? Memento dierum antiquorum; cogita generationes singulas; interroga patrem tuum, & annunciabit tibi; majores tuos, & dicent tibi.... Pars Domini Populus ejus..... Circumduxit eum, & docuit, & custodivit quasi pupillam oculi sui. Sicut aquila provocans ad volandum pullos suos, & super eos volitans, expandit alas suas, & assumpsit eum, atque portavit in humeris suis.... Deum qui te genuit dereliquisti, & oblitus es Domini creatoris tui! Vidit Dominus, & ad iracundiam concitatus est. Et ait.... Congregabo super eos mala... foris vastabit eos gladius, & intus pavor, juvenem simul ac virginem, lactantem cum homine sene. Dixit: Ubinam sunt? Cessare faciam ex hominibus memoriam eorum. Sed propter iram inimicorum distuli; ne forte superbirent hostes eorum, & dicerent: Ma-*

nus nostra excelsa, & non Dominus, fecit hæc omnia.... Mea est ultio, & ego retribuam in tempore.

On voit par cet extrait, qu'une Eloquence véhémente est le caractère de ce *Cantique*. Celui de David, sur la mort de Saül & de Jonathas, est d'un style bien différent. J'en vais rappeler quelques traits : *Incliti, Israël, super montes tuos interfecti sunt : quomodo ceciderunt fortes ? Nolite annuntiare in Geth.... ne forte lætentur filiæ Philisthiim... Montes Gelboë, nec ros, nec pluvia veniant super vos.... quia ibi abjectus est clypeus fortium.... Saül & Jonathas, amabiles & decori in vitâ suâ, in morte quoque non sunt divisi : aquilis velociores, leonibus fortiores. Filiæ Israël, super Saül flete... Doleo super te, frater mi, Jonatha, decore nimis & amabilis super amorem mulierum : sicut mater unicum amat filium suum, ita ego te diligebam (a).*

(a) C'est sur tes montagnes, ô Israël, qu'ont péri ces hommes vaillans. Comment les forts

Depuis David jusqu'à Michel Montaigne, je ne crois pas que jamais l'amitié se soit exprimée plus tendrement.

Tout le monde connoît le *Cantique* d'Ezéchias par l'imitation embellie que Rousseau en a donnée. Mais le *Cantique* de Salomon, encore plus célèbre, considéré, non comme un ouvrage mystérieux, mais comme un morceau de Poésie, ne me semble pas mériter toute sa réputation. On y voit quelques traits d'un sentiment assez naïf, & des images assez douces:

---

sont-ils tombés? N'allez pas l'annoncer à Geth; ne donnez pas aux filles des Philistins cette cruelle joie. O montagne de Gelboë, que jamais sur toi ne descende ni la pluie, ni la rosée! C'est là que gît sur la poussière le bouclier des hommes vaillans: Saül & Jonathas, aimables & beaux l'un & l'autre: unis durant leur vie, la mort ne les a point séparés: plus rapides que les aigles, plus forts que les lions. Filles d'Israël, pleurez Saül; & moi je pleurerai sur toi, ô mon frère, mon cher Jonathas, plus beau, plus aimable à mes yeux, qu'aux yeux de leurs amant s ne peuvent l'être des amans! Comme une mère aime son fils unique, c'étoit ainsi que je t'aimois.

Fasciculus myrrhæ dilectus meus mihi; inter ubera mea commorabitur.... Ecce tu pulcher es, dilecte mi, & decorus: Lectulus noster floridus. — Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias. — Sicut malus inter ligna sylvarum, sic dilectus meus inter filios. Sub umbrâ illius quem desideraveram sedi; & fructus ejus dulcis gutturi meo... Fulcite me floribus... quia amore langueo. Leva ejus sub capite meo, & dextera illius amplexabitur me... Vox dilecti mei. Ecce iste venit saliens in montibus, transiliens colles... En dilectus meus loquitur mihi: Surge, propera, amica mea, columba mea, formosa mea, & veni... Sonet vox tua in auribus meis; vox enim tua dulcis, & facies tua decora... Dilectus meus mihi, & ego illi... In lectulo meo per noctes quæsivi quem diligit anima mea; quæsivi illum, & non inveni (*a*).

(*a*) Mon bien aimé est pour moi comme un faisceau de myrrhe. Il se reposera sur mon sein. Viens, mon bien aimé : tu es la grâce & la beauté

Cela eſt ſimple & naturel ; mais cela eſt noyé dans une multitude de comparaiſons ſans juſteſſe, & de détails ſans agrément : & que ce fût l'Epithalame, le chant nuptial de Salomon, je n'y vois nulle vraiſemblance.

Eſt-il poſſible d'imaginer que Salomon

même : notre lit eſt ſemé de fleurs. — Comme le lis au milieu des épines, ma bien aimée s'élève entre ſes jeunes compagnes. — Comme le pommier au milieu des bois, on diſtingue mon bien aimé entre les hommes de ſon âge. Je me ſuis repoſée à l'ombre de celui que je déſirois ; & ſes fruits ont été délicieux pour moi. Poſez-moi ſur un lit de fleurs, car je me ſens languir d'amour. Sa main gauche ſoulevera ma tête, & ſa droite m'embraſſera. C'eſt la voix de mon bien aimé. Le voilà qui vient bondiſſant ſur les monts, franchiſſant les collines. Je l'entends qui me dit : Lève-toi, viens, ma bien aimée, ma colombe, ma toute belle.... Ah ! que ta voix ſe faſſe donc entendre à mon oreille ; car ta voix a autant de douceurs que ton viſage a de beauté. Mon bien aimé fait mes délices, & je fais ſes plaiſirs. — Toutes les nuits, en ſoupirant, j'ai cherché dans mon lit celui que chérit tant mon ame, je l'ai cherché, & ne l'ai point trouvé.

eût fait dire à ſa jeune épouſe qu'elle couroit les rues toute la nuit pour le chercher; qu'elle avoit rencontré la ſentinelle, & qu'elle lui avoit demandé ſi elle n'avoit pas vu ſon amant? *Surgam & circuibo civitatem ; per vicos & plateas quæram quem diligit anima mea. Quæſivi illum, & non inveni. Invenerunt me vigiles qui cuſtodiunt civitatem. Num quem diligit anima mea vidiſtis?*

L'épouſe de Salomon auroit-elle dit que ſes frères l'avoient battue & lui avoient fait garder les vignes? Salomon lui-même auroit-il demandé qu'on lui prît les petits renards qui gâtoient les vignes, parce que ſa vigne étoit en fleurs? &c. &c. Ou ce livre a un ſens myſtérieux, ou il n'en a aucun pour nous; & ſi ce n'eſt qu'une paſtorale, il eſt bien évident qu'elle n'eſt pas de Salomon.

CATASTROPHE. On n'attache plus à ce mot que l'idée d'un événement funeſte. On ne diroit pas la *Cataſtrophe* de *Bérénice*, ou de *Cinna*. Avant Corneille,

on n'osoit pas donner le nom de *Tragédie* à une pièce dont le dénouement n'avoit rien de sanglant; & Aristote pensoit de même, lorsqu'il sembloit vouloir interdire à la Tragédie les dénouemens heureux. On va voir cependant qu'il ne tenoit pas constamment à cette doctrine.

« Ce qui se passe entre ennemis ou indifférens, disoit-il, n'est pas digne de la Tragédie : c'est lorsqu'un ami tue ou va tuer son ami ; un fils, son père ; une mère, son fils ; un fils, sa mère, &c., que l'action est vraiment tragique. Or il peut arriver que le crime se consomme, ou ne se consomme pas ; qu'il soit commis aveuglement, ou avec connoissance ». Et il tiroit de là quatre sortes de fables : celle où le crime est commis de propos délibéré ; celle où le crime n'est reconnu qu'après qu'il est commis ; celle où la connoissance du crime empêche tout à coup qu'il ne soit consommé ; & celle où, résolu à commettre le crime avec connoissance,

on eſt retenu par ſes remords, ou par quelque nouvel incident. Ariſtote rejetoit abſolument celle-ci, & donnoit la préférence à celle où le crime qu'on alloit commettre aveuglément, eſt reconnu ſur le point d'être exécuté, comme dans *Mérope*.

C'étoit donc ici une heureuſe révolution qui lui ſembloit préférable. Mais ailleurs c'eſt un dénouement funeſte qu'il demande, ſans quoi, dit-il, l'action n'eſt point tragique; & c'eſt là qu'il eſt conſéquent: car il vouloit un ſpectacle propre à rendre les hommes moins ſenſibles à des événemens dont la douleur ne change pas le cours; & c'étoit là bien réellement à quoi tendoit l'ancienne Tragédie. Son objet moral n'étoit pas de modérer en nous les paſſions actives, mais d'habituer l'ame aux impreſſions de la terreur & de la pitié, de l'en charger comme d'un poids qui exerçât ſes forces, & lui fît paroître plus léger le poids de ſes propres malheurs. Or ceci ne pouvoit être l'effet

d'une affliction passagère, qui, causée par es incidens de la fable, se seroit appaisée au dénouement. Si l'acteur intéressant finissoit par être heureux, si le spectateur se retiroit tranquille & consolé, l'exemple étoit sans fruit. Il falloit que chacun s'en allât frappé de ces idées: « L'homme est né pour souffrir: il doit s'y attendre & s'y résoudre ». Sans donc s'occuper de l'émotion que nous cause le progrès des événemens, Aristote s'attache à celle que le spectacle laisse dans nos ames: c'est par-là, dit-il, que la Tragédie purge la crainte, la pitié, & toutes les passions semblables, c'est-à-dire, toutes les affections douloureuses qui nous viennent du dehors.

Il est certain que cet objet du spectacle tragique n'est jamais mieux rempli, que lorque l'innocent succombe; mais, d'un autre côté, l'exemple en est encourageant pour le crime, & dangereux pour la foiblesse. C'est pour cela que Socrate & Platon reprochoient à la Tragédie d'aller contre la loi, qui veut que

les bons ſoient récompenſés & que les méchans ſoient punis.

Pour éluder la difficulté, Ariſtote a exigé, dans le perſonnage malheureux & intéreſſant, un certain mêlange de vices & de vertus : mais quels étoient les vices d'Œdipe, de Jocaſte, de Méléagre ? Il a fallu imaginer des fautes involontaires ; ſolution qui n'en eſt pas une, mais qui donnoit un air d'équité aux décrets de la deſtinée, & qui adouciſſoit, du moins en idée, la dureté d'un ſpectacle où l'on entendoit gémir ſans ceſſe les victimes de ces décrets.

La vérité ſimple eſt, que la Tragédie ancienne n'avoit d'autre but moral que la crainte des dieux, la patience, & l'abandon de ſoi-même aux ordres de la deſtinée. Or tout cela réſulte pleinement d'une *Cataſtrophe* heureuſe pour les méchans, & malheureuſe pour les bons. Après cela, quelle étoit pour les mœurs la conſéquence de l'opinion que donnoient aux peuples ces exemples d'une deſtinée inévitable, ou d'une volonté ſu-

prême également injuste & irrésistible? C'est de quoi les poètes s'inquiétoient assez peu, & ce qu'ils laissoient à discuter aux philosophes qui voudroient, bien ou mal, concilier la Morale avec la Poésie.

Cependant la preuve que les poètes grecs ne s'étoient pas fait une loi de terminer la Tragédie par le malheur du personnage intéressant, c'est l'exemple des *Euménides* d'Eschyle, du *Philoctète* de Sophocle, de l'*Oreste* d'Euripide, & de l'*Iphigénie en Tauride* du même poète, dont le dénouement est heureux.

Dans le système de la Tragédie moderne, il est bien plus aisé d'accorder la fin morale avec la fin poétique; & les *Catastrophes* funestes y trouvent naturellement leur place, leur cause, & leur moralité dans les effets des passions. *Voyez* TRAGÉDIE.

CÉSURE. Dans la poésie ancienne, on appelle ainsi une espèce de suspension, placée après le second pied de certains

vers, comme l'asclépiade, le pentamètre, l'hexamètre, & marquée par une syllabe qui, à la fin du mot, se détache du pied qui la précède, pour faire seule un demi-pied, suivi d'un silence qui achève la mesure ; ou pour se joindre, sans aucune pause, à une ou deux syllabes du mot suivant, & former un pied avec elles.

Il semble que, dans le premier cas, le silence qui achève la mesure demanderoit un sens suspendu ; & cependant on ne voit pas que les poètes se soient fait une loi de suspendre le sens à la *Césure*.

Odi profanum vulgus, & arceo
. . . .
Districtus ensis cui super impiâ
Cervice pendet, &c.
. . . .
Tu, quum parentis regna per arduum
Cohors gigantum scanderet impia. Horat.

Dans le premier de ces exemples, le sens n'est suspendu qu'au milieu du troisième pied ; dans le second exemple, il n'y a de repos qu'à la *Césure* du vers

ſuivant; dans le troiſième, il y a deux vers de ſuite ſans aucun repos : rien de plus ordinaire dans les *Odes d'Horace*.

Dans le ſecond cas, c'eſt à dire, lorſque la *Céſure* ne ſuppoſe aucun ſilence après elle pour achever la meſure, & qu'elle ſe joint immédiatement aux premières ſyllabes du mot ſuivant, les poètes ont encore moins penſé à y ménager un repos. Virgile, au contraire, a eu grand ſoin de varier les repos du ſens; c'eſt l'un des charmes de ſon ſtyle ; & parmi ſes vers les plus harmonieux, on n'en trouve quelquefois pas un qui ſe repoſe à la *Céſure*.

Qualis populeâ mœrens Philomela ſub umbrâ,
Amiſſos queritur fœtus, quos, durus arator
Obſervans, nido implumes detraxit; at illa
Flet noctem, ramoque ſedens miſerabile carmen
Integrat, & mœſtis latè loca queſtibus implet.

Il en eſt du vers ſaphique & du vers élégiaque, comme de l'aſclépiade & de l'hexamètre ;

Latiùs regnes, avidum domando
Spiritum, quam ſi Libyam remotis
Gadibus jungas, &c. Horat.

On voit dans le premier & dans le troisième vers la *Césure* ou syllabe en suspens après le second pied, suivie d'un repos; mais dans le second vers le repos se trouve placé au milieu du second pied, & nullement après la *Césure*.

Il en est de même des vers élégiaques ou pentamètres.

Arma gravi numero, violentaque bella parabam
Edere, materiâ conveniente modis.
Par erat inferior versus: risisse Cupido
Dicitur, atque unum surripuisse pedem. Ovid.

On voit ici le repos placé après les dactyles *edere*, *dicitur*; & il n'y en a point après la *Césure*.

Ainsi, soit que la *Césure* du vers reste isolée, comme dans l'asclépiade, soit qu'elle s'unisse aux premières syllabes du mot suivant, comme dans l'hexamètre; les poètes latins ont également négligé d'y suspendre le sens & d'y ménager un repos. A quoi servoit donc la *Césure*?

Pour rendre raiſon de la *Céſure* de l'hexamètre, on a dit que, ſans cela, il arriveroit ſouvent que la fin d'un vers & le commencement de l'autre formeroient un vers de la même eſpèce, & qu'afin d'éviter cette confuſion, il falloit que les vers fuſſent coupés au dixième temps, c'eſt-à-dire, au milieu & non pas à la fin d'un pied. Mais la véritable raiſon, ce me ſemble, eſt que la chûte du ſecond pied, s'il tomboit ſur la fin d'un mot, romproit trop bruſquement le rhythme, qui, ſoutenu par la *Céſure*, ou le demi-pied ſuſpendu, en devient plus majeſtueux.

CHAIRE. (ELOQUENCE DE LA) Chez les anciens, l'Eloquence n'entroit point dans les fonctions du ſacerdoce; & ce qui répondoit le plus au genre de l'Eloquence de la *Chaire*, c'étoient les leçons des philoſophes, les déclamations des ſophiſtes, & les harangues des rhéteurs. Ceux-ci diſtinguoient deux gen-

res d'Eloquence, l'*indéfini* ou celui des questions, & le *fini* ou celui des causes. La question étoit générale, la cause étoit particulière. L'une tendoit à établir une opinion, une maxime, une vérité de spéculation : & l'autre, à constater un fait, ou à déterminer sa qualité morale ; à décider si une chose avoit été, si elle étoit, si elle seroit ; s'il étoit juste, honnête, utile, possible, vraisemblable ou non, qu'elle fût, ou qu'elle eût été, de telle ou de telle façon.

Or dans des républiques, où non seulement le salut des citoyens, mais celui de l'Etat, se trouvoit tous les jours entre les mains de l'Eloquence, les causes personnelles & la cause commune étoient d'un si grand intérêt, qu'on regardoit comme un parleur oiseux celui qui s'amusoit à des thèses spéculatives, sans objet réel & présent. Isocrate, que sa timide modestie avoit éloigné des affaires, mit cette Eloquence à la mode ; & lorsque, dans la Grèce, la liberté fut descendue de la tribune avec Démosthène,

& l'eût suivi dans le tombeau, les sophistes reprirent le genre d'Isocrate. Ils employèrent un talent, désormais destitué de fonctions publiques, à déclamer sur des sujets vagues, les uns avec la bonne foi, le zèle, & le courage de la vertu; les autres, & le plus grand nombre, avec la vanité du bel esprit, qui cherchoit à briller par un style fleuri, par des opinions singulières, & par les fausses lueurs de ces raisonnemens subtils & captieux qui en ont pris le nom de *sophismes*.

A Rome, l'Eloquence dégénéra de même en déclamations frivoles, dès que le tableau des proscriptions, & la langue de Cicéron percée par Antoine, avertirent tout homme éloquent, ou de flatter, ou de se taire, ou de ne dire, comme il convient sous les tyrans, que des choses vagues & vaines.

Jusques-là, ce genre d'Eloquence philosophique avoit paru si peu important, que les rhéteurs eux-mêmes dédai-

gnoient d'en parler expressément dans leurs leçons (*a*).

Mais cette Eloquence, qu'on négligeoit, tandis qu'elle étoit isolée & vague, on en faisoit le plus grand cas lorsqu'elle entroit dans la composition des plaidoyers & des harangues : car toute cause particulière tient à une question générale, d'où elle est extraite ou déduite ; & c'étoit sur-tout à ce principe général que Cicéron recommandoit à l'orateur de s'attacher, soit pour agrandir son sujet, soit pour dominer sur la cause (*b*). *Voyez* RHÉTORIQUE.

L'Eloquence de la Tribune & du Barreau étoit donc composée, & de celle qui est devenue l'Eloquence des plaidoyers, &

(*a*) *Dividunt enim totam rem in duas partes, in causæ controversiam, & quæstionis..... De causâ præcepta dant ; de alterâ parte dicendi mirum silentium est.* Cic. de or. l. 2.

(*b*) *Ornatissimæ sunt orationes eæ quæ latissimè vagantur, & à privatâ ac singulari controversiâ se ad universi generis vim explicandam conferunt & convertunt.* De or. l. 3.

de celle qui eſt devenue l'Eloquence de la *Chaire*. Politique, Morale, Religion, tout fut de ſon domaine. Les philoſophes diſputoient, dans un langage ſubtilement obſcur, de toutes les choſes de la vie (*a*). L'orateur en parloit avec chaleur, avec clarté, avec force, avec abondance (*b*). Ajoutez à cela le droit de parler en public de la Politique, de la Légiſlation, de l'adminiſtration de l'Etat, de tous ſes intérêts & au dedans & au dehors (*c*);

(*a*) *De rebus bonis & malis, expetendis aut fugiendis, honeſtis aut turpibus, utilibus aut inutilibus, de virtute, de juſtitiâ, de continentiâ, de prudentiâ, de magnitudine animi, de liberalitate, de pietate, de amicitiâ, de fide, de officio, de cæteris virtutibus contrariiſque vitiis.* (ibid.)

(*b*) *Quis cohortari ad virtutem ardentiùs, quis à vitiis acriùs revocare, quis vituperare improbos vehementiùs, quis laudare bonos ornatiùs, quis cupiditatem vehementiùs frangere accuſando poteſt? Quis mœrorem levare mitiùs conſolando?* (ibid.)

(*c*) *De republicâ, de imperio, de re militari, de diſciplinâ civitatis, de hominum moribus.* (ibid.)

car ſa police s'exerçoit même ſur les mœurs perſonnelles : vous aurez une idée de l'orateur grec & romain. *Voyez* ORATEUR.

Ce qui nous reſte de l'Eloquence politique de ces temps-là, s'eſt réfugié dans les Etats républicains. Quant à l'Eloquence morale, la Religion lui a élevé, non pas une tribune, mais un trône; & ce trône eſt la *Chaire.*

Pour ſe faire une idée du miniſtère qu'elle y exerce, il faut ſe figurer dans un temple, au pied des autels, ſous les yeux de Dieu même, & en préſence de tout un peuple, une lice ouverte, où l'Eloquence, aux priſes avec les paſſions, les vices, les foibleſſes, les erreurs de l'humanité, les provoque les unes après les autres, quelquefois toutes enſemble, les attaques, les combat, les terraſſe avec les arme de la foi, du ſentiment, & de la raiſon.

L'homme qui parle, eſt l'envoyé du ciel; &, par la ſainteté de ſon caractère, il ſemble porter ſur le front le nom

du Dieu dont il est le ministre : la cause qu'il défend est celle de la vérité & de la vertu : ses titres sont les droits de l'homme, la loi de la nature empreinte dans tous les cœurs, & la loi révélée, écrite & consignée dans le dépôt des livres saints : les intérêts qu'il agite sont ceux du ciel & de la terre, du temps & de l'éternité : enfin les cliens qu'il rassemble autour de lui & comme sous ses aîles, sont la nature, dont il défend les droits ; l'humanité, dont il venge l'injure ; la foiblesse, dont il protège le repos & la sûreté ; l'innocence, à laquelle il prête une voix suppliante pour désarmer la calomnie, ou des accens terribles pour l'effrayer ; l'enfance abandonnée, pour qui, dans l'auditoire, il cherche des cœurs paternels ; la vieillesse souffrante, l'indigence timide, la grande famille de J. C., les malheureux, en faveur desquels il émeut les entrailles du riche & du puissant. Tel est le fidèle tableau du plaidoyer évangélique.

Si un semblable ministère est bien

rempli, c'eſt une des plus belles inſtitutions dont l'humanité ſoit redevable à la religion chrétienne. Mais pour le remplir dignement, il faut que l'orateur penſe qu'il a pour juges Dieu & les hommes : Dieu, pour ne pas trahir ſa cauſe, ou par de frivoles égards, ou par de lâches complaiſances ; les hommes, pour s'accommoder à la foibleſſe de leur entendement, lorſqu'il vient les inſtruire ; à la trempe de leur eſprit, lorſqu'il veut les perſuader ; & au naturel de leur ame, lorſqu'il cherche à les émouvoir. Ainſi, ſon Eloquence doit être divine, par la ſublimité de ſes motifs, & humaine par ſes moyens.

C'eſt du côté humain qu'elle eſt un art, & un art peut-être auſſi difficile que l'Eloquence de la Tribune & du Barreau.

Je ne ſais, dit Cicéron, ſi de tous les travaux des humains, le plus grand n'eſt pas celui de l'orateur dans les cauſes contentieuſes : où l'opinion des ignorans ſur la force de votre éloquence, tient à

l'événement & dépend du succès : où vous avez présent un adversaire qu'il faut repousser & frapper : où celui qui va décider du sort de l'affaire, est souvent aliéné contre vous, ami de la partie adverse, ennemi de la vôtre : où il s'agit de l'instruire, de le détromper, de le modérer, ou de l'exciter : où de toute manière propre à la cause & convenable au temps, il faut le gouverner par la parole ; le ramener de la bienveillance à la haîne, de la haîne à la bienveillance ; & comme avec une machine qui le pousse tantôt vers la sévérité, tantôt vers la clémence, tantôt vers la tristesse, & tantôt vers la joie, le remuer, l'entraîner malgré lui (*a*).

(*a*) *In causarum contentionibus, magnum est quoddam, atque haud sciam an de humanis operibus longè maximum, in quibus vis oratoris plerumque ab imperitis exitu & victoriâ judicatur : ubi adest armatus adversarius, qui sit & feriendus & repellendus : ubi sæpè is qui rei dominus futurus est, alienus atque iratus, aut etiam amicus adversario & inimicus*

Or l'orateur, en *Chaire*, trouve comme au Barreau un auditoire difficile & injuste; & non seulement dans ses juges des hommes prévenus d'opinions, de sentimens, de passions opposées à ses maximes; mais dans ces mêmes juges des parties intéressées, qu'il faut réduire à prononcer contre les affections les plus intimes de leur ame, contre leurs penchans les plus chers.

Son éloquence aura donc à donner à ses pensées au moins autant de force, & à ses paroles au moins autant de poids, que l'Eloquence du Barreau. *Omnium sententiarum gravitate, omnium verborum ponderibus est utendum.* (Cic.) Encore n'a-t-elle pas toutes les mêmes

---

tibi est : quum aut docendus is est, aut dedocendus, aut reprimendus, aut incitandus, aut omni ratione, ad tempus, ad causam, oratione moderandus : in quo sæpe benevolentia ad odium, odium autem ad benevolentiam deducendum est : qui tanquam machinatione aliquâ, tum ad severitatem, tum ad remissionem animi, tum ad tristitiam, tum ad lætitiam est contorquendus. Cic. de orat. l. 2.

armes que cette Eloquence profane. Elle peut bien employer, comme elle, une action variée & véhémente, pleine de chaleur, d'enthousiasme, de sensibilité, de naturel, & de candeur (a) ; mais d'opposer le vice au vice, les passions aux passions ; d'intéresser, de faire agir en sa faveur la vanité, l'orgueil, l'ambition, l'envie, ou la colère ou la vengeance ; c'est ce qui n'est pas digne d'elle. Tous ses moyens doivent être innocens, & tous ses motifs vertueux : les uns surnaturels, dans les rapports de l'homme à Dieu ; les autres plus humains, dans les rapports de l'homme à l'homme, & dans ses retours sur lui-même ; mais ceux-ci toujours épurés.

Un petit nombre de vérités, effrayantes pour les méchans & consolantes pour les bons : un Dieu juste à qui tout est présent, & qui punit & récompense ;

(a) *Accedat oportet actio varia, plena animi, plena spiritûs, plena doloris, plena veritatis.* (ibid.)

le paſſage d'une ame immortelle de la vie à l'éternité ; l'inſtant de ce paſſage, auſſi imprévu qu'inévitable ; la ſolitude de cette ame, après la mort, devant ſon juge, & le bien & le mal qu'elle aura faits, mis dans une exacte balance ; la révélation ſolennelle de la conſcience de tous les hommes, au jugement univerſel; un abîme de peines deſtiné aux coupables ; une ſource intariſſable de félicité réſervée aux juſtes dans le ſein de Dieu même ; un monde qui trompe & qui paſſe ; le temps qui roule au ſein de l'éternité immobile ; la vie & tous ſes biens emportés, comme des atômes, dans ce tourbillon dévorant ; les générations humaines ſucceſſivement englouties dans cet immenſe océan de l'éternité ; & Dieu qui reſte, & qui les attend : voilà les grands leviers de l'Eloquence évangélique.

Elle a quelques paſſions à remuer : la crainte, pour troubler la ſécurité des méchans ; la commiſération, pour émouvoir l'homme ſenſible en faveur de ſes frères ; l'indignation, pour repouſſer

l'exemple d'une prospérité coupable ; la honte, pour humilier l'homme vicieux & superbe, à la vue de sa bassesse, de son opprobre, & de son néant. Elle a aussi, pour consoler, pour encourager l'homme foible & fragile, mais indulgent & secourable, l'espérance, la confiance en un Dieu père de la nature, les prodiges de sa clémence, les mystères de son amour. Enfin dans le soin de soi-même, dans l'intérêt de son propre bonheur, dans le penchant qu'ont tous les hommes dont le cœur n'est pas dépravé, à s'aimer réciproquement, à se consoler dans leurs peines, à s'entr'aider dans leurs besoins, à se soulager dans leurs maux, l'orateur chrétien trouve encore des moyens de persuasion. Il fera voir, même dans cette vie, l'enfer anticipé du crime : aux convulsions d'une ame en proie aux passions, au trouble qui accompagne les plaisirs vicieux, à l'amertume qu'ils déposent, aux transes, aux angoisses, aux remords de l'iniquité, il opposera la sérénité de l'innocence, le calme de la bonne

foi, les céleſtes preſſentimens de la piété, les voluptés de la bienfaiſance, les délices de la vertu. C'en eſt aſſez pour captiver, pour émouvoir un nombreux auditoire, & pour gagner la cauſe de la Religion au tribunal même de la nature.

Un avantage que ſemble avoir l'Eloquence de la *Chaire* ſur celle du Barreau, c'eſt que l'orateur parle ſeul, & n'eſt point expoſé à la réplique. Mais s'il veut laiſſer dans les eſprits une perſuaſion durable, une conviction profonde, il plaidera lui-même les deux cauſes, & avec la même ſincérité : car il faut bien qu'il ſe ſouvienne qu'il a dans l'auditoire un adverſaire, d'autant plus opiniâtre qu'il eſt muet, & qui, dans ſon ſilence, s'exagère la force des raiſons qu'il lui oppoſeroit, s'il lui étoit permis de parler.

Je n'entends pas qu'un ſermon dégénère en controverſe ſcolaſtique ; mais tout ce qu'un ſujet préſente d'objections graves à prévenir, ou de difficultés ſérieuſes à diſcuter & à réſoudre, doit être expoſé dans toute ſa force, ſans diſſimu-

lation & sans ménagement. C'est là ce qui donne sur-tout de la chaleur à l'Eloquence, de la vigueur, de la véhémence au raisonnement, & de l'éclat à la vérité.

Or parmi les difficultés importantes, je compte, non seulement celles qui frappent des esprits solides, mais celles qui peuvent troubler, inquiéter la multitude, & obscurcir, dans le commun des hommes, la lumière du sens intime, de la raison, ou de la foi : tels sont les sophismes des passions, les prétextes du vice, les subterfuges de l'incrédulité.

Observons cependant que tout ce qui demande une dialectique déliée & suivie, est peu propre à l'Eloquence de la *Chaire*, qui, destinée à captiver une multitude assemblée, doit être sensible, entraînante, & pour cela pleine d'images, de tableaux, & de mouvemens. Bossuet, le plus grand controversiste de l'Eglise romaine, a eu quelquefois le tort de l'être en *Chaire*. Bourdaloue a prouvé la résurrection de J. C. mais par les faits, en orateur, fondé sur les preuves mora-

les : jamais il n'a mis en queſtion aucun des dogmes révélés.

Il en eſt du dogme pour l'Eloquence de la *Chaire*, comme des lois pour l'Eloquence du Barreau : il faut l'établir en principe, & ne le diſcuter jamais. Dans un auditoire chrétien, les incrédules ſont en ſi petit nombre, que ce n'eſt pas la peine de les y attaquer. Il vaut mieux ſuppoſer, comme il eſt vraiſemblable, qu'on parle à des eſprits déjà perſuadés de la vérité des prémiſſes, & s'attacher aux conſéquences qui lient le dogme avec la morale, & communiquent à l'inſtruction la ſainteté, la ſublimité de leur ſource.

La ſeule raiſon qu'on peut avoir d'inſiſter ſur le dogme, c'eſt de prémunir les fidèles contre la ſéduction des écrits & des entretiens dangereux : mais cette précaution même a ſes dangers, & les voici.

Pour combattre l'incrédulité, il faut raiſonner avec elle ; car les invectives ne prouvent rien : c'eſt la reſſource des hommes ſans talent qui veulent être remarqués : *Eloquentiam in clamore & in ver-*

borum curſu poſitam putant. De orat. l. 3.

Or raiſonner ſur des objets inacceſſibles à la raiſon, c'eſt donner un mauvais exemple ; c'eſt du moins laiſſer croire que chacun peut ainſi mettre les motifs de ſa foi à l'épreuve du ſyllogiſme ; & ſi, pour quelques eſprits juſtes, ſolides, éclairés, cette méthode eſt ſûre, elle eſt bien périlleuſe pour des eſprits légers, ſuperficiellement inſtruits.

De plus, ſi en attaquant l'incrédulité on lui laiſſe toutes ſes armes, ſi on ne diſſimule rien de ſes prétextes ſpécieux, ſi ſes ſophiſmes ſont préſentés avec tout l'appareil d'artifice & de force dont elle les a revêtus, ils troubleront les ames foibles, ils ſcandaliſeront les ſimples ; & au milieu des diſtractions d'un auditoire las de contentions théologiques, la ſolution échappera peut-être, la difficulté reſtera. Si, au contraire, pour combattre plus ſûrement l'incrédulité, l'orateur la préſente déſarmée de ſes raiſons, ou affoiblie dans ſa défenſe, on doit craindre qu'une heure après elle

ne se montre elle-même, ou dans les livres, ou dans le monde, avec ces moyens spécieux que l'Eloquence aura dissimulés ou sensiblement affoiblis ; & qu'alors, en s'apercevant que l'orateur en a imposé, on n'appelle artifice ce qui n'aura été que ménagement & prudence. Or la première qualité de l'orateur est de paroître de bonne foi ; & dès qu'il a perdu la confiance de son auditoire, pour avoir manqué de candeur, il auroit beau être éloquent, il faut qu'il renonce à la *Chaire*.

Que faire donc pour arrêter les progrès & les ravages de l'incrédulité ? Que faire ? De bons livres, dont la lecture ait de l'attrait ; & là, bien mieux que dans un discours rapide & fugitif, se donner le temps & l'espace de couper successivement les cent têtes de l'hydre, que le glaive de la parole tente inutilement de trancher à la fois.

Le champ fertile & vaste de l'Eloquence de la *Chaire*, c'est la Morale. Il s'agit de faire, non des chrétiens, mais

de bons chrétiens ; de parler comme l'Evangile ; d'inſpirer aux hommes la bonté, l'indulgence, la bienveillance mutuelle, la bienfaiſance active, la tempérance, l'équité, la bonne foi, l'amour de l'ordre & de la paix : il s'agit de renvoyer ſon auditoire plus inſtruit, & ſur-tout meilleur, de conſoler, d'encourager les uns, de modérer & d'adoucir les autres, de reſſerrer les nœuds de la ſociété & de la nature, & ſur-tout les liens de cette charité univerſelle qui honore tant la Religion : il s'agit de rendre le vice odieux, la vertu aimable, le devoir attrayant, la condition de l'homme, condamné à la peine, plus douce ou moins intolérable : il s'agit de faire produire à la nature le plus de biens qu'il eſt poſſible, d'en extirper le plus de maux, & de couronner les efforts qu'on aura faits pour conſommer l'ouvrage de la félicité publique, en imprimant au malheur même ce caractère conſolant qui le rend cher à celui qui l'éprouve, &

qui, dans le Dieu qui l'afflige, lui montre un rémunérateur.

La nature, l'objet, les principaux moyens de l'Eloquence de la *Chaire* une fois connus, il eſt aiſé de déterminer quels en ſont les genres & les caractères, & quelles diſpoſitions elle exige dans l'orateur.

Obſervons d'abord, à l'égard des genres, qu'à l'inverſe de l'Eloquence du Barreau, tandis que celle-ci doit ſans ceſſe deſcendre du général au particulier, la première doit tendre & s'élever ſans ceſſe du particulier au général : l'une ramène les maximes au fait ; l'autre étend les faits en maximes : celle-là cherche une déciſion ; celle-ci une règle. Dans un plaidoyer, c'eſt la cauſe d'un homme qui s'agite ; dans un ſermon, c'eſt la cauſe d'un peuple & celle de l'humanité.

Ainſi, ſoit l'homélie ou le ſermon, ſoit le panégyrique ou l'oraiſon funèbre, tout doit tendre à l'inſtruction, à l'édification publique. C'eſt ce que perſonne

n'oublie en agitant une queſtion, ou de doctrine, ou de morale ; mais c'eſt ce qu'on doit auſſi avoir en vue dans les éloges qui ſe prononcent dans un temple. Il eſt ſans doute intéreſſant & juſte de rendre des hommages ſolennels à de grandes vertus : il eſt peut-être indiſpenſable de rendre de triſtes honneurs à la mémoire de ceux que par devoir on a honorés pendant leur vie ; & en jetant ſur leurs foibleſſes le voile du reſpect & de la charité, il eſt utile, pour l'exemple, de rappeler, ſans adulation, ce qu'ils ont fait de bien & ce qu'ils ont eu de louable. Mais la louange, dans la bouche d'un orateur religieux, ne doit jamais être ſans fruit : ce doit être comme un flambeau qui éclaire, non pas les ténèbres impénétrables de la mort, mais les ſentiers périlleux de la vie ; & qui échauffe, non pas les cendres de l'homme qui n'eſt plus, mais l'ame des hommes qui ſont encore & qui ont beſoin d'émulation.

Ainſi, à proprement parler, il n'y au-

roit pour la *Chaire* qu'un genre d'Eloquence, celui qui traite des devoirs de l'homme. Mais parce qu'elle a tantôt pour base une maxime à développer, tantôt un exemple à produire, je distinguerai le sermon & l'éloge ; & pour celui-ci je renvoie à l'article DÉMONSTRATIF.

Quant au sermon, c'est à lui d'imprimer son caractère à l'Eloquence ; & ce caractère est décidé par la qualité du sujet & par celle de l'auditoire.

Instruire, persuader, émouvoir, sont la tâche de l'Eloquence en général ; mais, selon le sujet, elle s'adresse plus directement à l'esprit ou à l'ame, & sur l'un & sur l'autre elle agit avec plus ou moins de douceur ou de violence. De là cette Eloquence onctueuse & insinuante de Massillon, qui entraîne moins qu'elle n'attire, & qui rendroit irrésistible la séduction du mensonge, comme elle rend inévitable le charme de la vérité : de là cette Eloquence dominante de Bourdaloue sur la raison, & cette Eloquence impérieuse de Bossuet sur l'imagination & sur la volonté,

qu'elle ſubjugue à force ouverte, & comme dédaignant le ſoin de les gagner.

On ſent que de ces deux moyens, le choix ne ſauroit être indifférent au génie de l'orateur & à ſon propre caractère. Mais ſelon qu'il eſt plus ou moins doué de cette vigueur de raiſonnement qui étonne dans Démoſthène, ou de cette ſoupleſſe d'ame qu'on admire dans Cicéron, ou de cette hauteur de penſée qui ſe diſtingue dans Boſſuet, ou de cette abondance de ſentiment qui s'épanche de l'ame de Maſſillon, ou de cette fermeté impoſante & progreſſive qui donne à l'Eloquence de Bourdaloue l'impénétrable ſolidité & l'impulſion irréſiſtible d'une colonne guerrière qui s'avance à pas lents, mais dont l'ordre & le poids annoncent que devant elle tout va ployer; ſelon, dis-je, que l'orateur ſe ſentira porté naturellement vers l'un de ces genres d'Eloquence, il s'attachera aux ſujets les plus analogues à ſon génie.

Si intérieurement il ſe ſent né pour les hautes conceptions & pour les images

ſublimes, il ſe ſaiſira des ſujets les plus ſuſceptibles de grandeur & de majeſté : il planera comme l'aigle ſur les débris des trônes, ſur les ruines des Empires ; il élevera ſon auditoire à la hauteur de ſes penſées, ſoit pour lui faire contempler l'étendue & la profondeur des deſſeins de Dieu, ſoit pour lui faire appercevoir du haut du ciel le néant de l'homme, & le forcer à s'écrier avec Boſſuet : *O que nous ne ſommes rien !* Je ne dirai qu'un mot pour caractériſer ce genre. Un orateur eſt appelé à prononcer une oraiſon funèbre au milieu des tombeaux des rois. Il monte en *Chaire*, il jette les yeux ſur ces tombeaux, il parcourt d'un regard lent & ſombre une Cour en deuil, autour d'un pompeux mauſolée ; & à la vue de cet appareil, de ce cortége de la mort, après quelques momens de ſilence, il débute ainſi : *Dieu ſeul eſt grand, mes frères.* Si ce n'eſt pas Boſſuet qui a eu ce mouvement, quel autre eſt digne de l'avoir eu ?

Si le caractère de l'orateur eſt la force, la

la véhémence, une âpreté auſtère, & cette profonde ſenſibilité qu'on appelle ſi bien du nom d'*entrailles*, il livrera la guerre aux vices de la proſpérité, aux paſſions des ames ſuperbes, à l'orgueil, à l'ambition, aux fiers reſſentimens de la vanité offenſée ; à la cupidité, qui boit le ſang des peuples ; au luxe avide & inſatiable, qui s'abreuve de leurs ſueurs ; à cette dureté des riches, que la vue des malheureux importune & n'amollit jamais ; à cet amour-propre excluſif & impitoyable, qui change autour de lui la dépendance en ſervitude ; à cet eſprit de tyrannie & d'oppreſſion, qui n'eſtime dans la fortune que le moyen d'acheter des eſclaves, & dans l'autorité que le droit odieux de faire trembler ou gémir.

C'eſt à l'orateur, ſuſceptible d'une ſainte indignation & capable des grands efforts de l'Eloquence pathétique, à prendre l'homme ainſi dénaturé, comme Hercule embraſſoit Anthée, à faire perdre terre à ce coloſſe, à le tenir ſuſpendu ſur

l'abîme du tombeau & de l'avenir, & à l'étouffer de remords.

Qui nous donnera le modèle de ce genre ? Ah ! Bridaine nous l'eût donné, si on l'avoit mis à sa place. Mais il nous reste de ce Bridaine (au moins s'il faut en croire M. l'abbé Maury) un morceau à côté duquel tout paroît foible en Eloquence.

« Je me souviens, dit M. l'abbé Maury » (& c'est au moins ce qu'on peut appeler un heureux effort de mémoire) ; « je me souviens de lui avoir entendu répéter le début du premier sermon qu'il prêcha dans l'église de Saint-Sulpice à Paris, en 1751. La plus haute compagnie de la capitale vint l'entendre par curiosité. Bridaine aperçut dans l'assemblée plusieurs évêques, des personnes décorées, une foule innombrable d'ecclésiastiques ; & ce spectacle, loin de l'intimider, lui inspira l'exorde qu'on va lire. Voici, ajoute-t-il, ce que ma mémoire me rappelle de ce morceau, dont

j'ai toujours été vivement frappé, & qui ne paroîtra peut-être point indigne de Boſſuet ou de Démoſthène».

«A la vue d'un auditoire ſi nouveau pour moi, il ſemble, mes frères, que je ne devrois ouvrir la bouche que pour vous demander grâce en faveur d'un pauvre miſſionnaire dépourvu de tous les talens que vous exigez quand on vient vous parler de votre ſalut. J'éprouve cependant aujourd'hui un ſentiment bien différent; & ſi je ſuis humilié, gardez-vous de croire que je m'abaiſſe aux miſérables inquiétudes de la vanité. A Dieu ne plaiſe qu'un miniſtre du Ciel penſe jamais avoir beſoin d'excuſe auprès de vous. Car, qui que vous ſoyez, vous n'êtes, comme moi, que des pécheurs. C'eſt devant votre Dieu & le mien que je me ſens preſſé dans ce moment de frapper ma poitrine. Juſqu'à préſent j'ai publié les juſtices du Très-haut dans des temples couverts de chaume; j'ai prêché les rigueurs de la pénitence à des infortunés qui manquoient de pain; j'ai

annoncé aux bons habitans des campagnes les vérités les plus effrayantes de ma religion. Qu'ai-je fait, malheureux ! J'ai contristé les pauvres, les meilleurs amis de mon Dieu ; j'ai porté l'épouvante & la douleur dans ces ames simples & fidèles, que j'aurois dû plaindre & consoler. C'est ici, où mes regards ne tombent que sur des Grands, sur des riches, sur des oppresseurs de l'humanité souffrante, ou sur des pécheurs audacieux & endurcis ; ah ! c'est ici seulement qu'il falloit faire retentir la parole sainte dans toute la force de son tonnerre, & placer avec moi dans cette *Chaire*, d'un côté la mort qui vous menace ; & de l'autre mon grand Dieu, qui vient vous juger. Je tiens aujourd'hui votre sentence à la main. Tremblez donc devant moi, hommes superbes & dédaigneux qui m'écoutez. La nécessité du salut, la certitude de la mort, l'incertitude de cette heure si effroyable pour vous, l'impénitence finale, le jugement dernier, le petit nombre des élus, l'enfer, & par dessus tout

l'éternité ! l'éternité ! voilà les ſujets dont je viens vous entretenir, & que j'aurois dû ſans doute réſerver pour vous ſeuls. Et qu'ai-je beſoin de vos ſuffrages, qui me damneroient peut-être ſans vous ſauver ? Dieu va vous émouvoir, tandis que ſon indigne miniſtre vous parlera : car j'ai acquis une longue expérience de ſes miſéricordes. Alors, pénétrés d'horreur pour vos iniquités paſſées, vous viendrez vous jeter entre mes bras, en verſant des larmes de componction & de repentir, & à force de remords, vous me trouverez aſſez éloquent ».

Quel ton ! quelle ſimplicité ! quelle auſtériſté impoſante ! Voilà, ce me ſemble, le vrai modèle de l'Eloquence apoſtolique. Mais avec un caractère moins haut, moins étonnant, l'orateur peut avoir encore une Eloquence pathétique ; & alors ſes mouvemens ont moins d'indignation contre le vice, que d'intérêt pour l'humanité & d'amour pour la vertu. C'eſt l'Eloquence des cœurs tendres, des ames douces & ſenſibles ; c'eſt, comme je l'ai

dit, l'Eloquence de Maſſillon. Elle n'opère pas des révolutions ſi ſoudaines ; & pour ce qu'on appelle des *cœurs de bronze*, elle eſt trop foible : mais ſur des ames d'une trempe moins dure, & c'eſt le plus grand nombre, elle peut faire ſans violence de profondes impreſſions. Son avantage eſt d'être conciliatrice & attrayante, de faire aimer la vérité, tandis qu'une Eloquence plus forte & plus auſtère la fait craindre. L'une reſſemble à un ami ſage, mais indulgent & conſolant ; l'autre, à un juge redoutable : or il faut vaincre ſa répugnance pour s'abaiſſer devant ſon juge, & il ne faut que ſuivre ſon penchant pour ſe livrer à ſon ami.

Au reſte, l'Eloquence eſt un remède ; & ſelon le genre des maladies & la complexion des malades, un ſage orateur ſait le rendre ou plus doux ou plus violent.

Enfin, ſi le talent de l'orateur eſt cette force de raiſon véhémente & irréſiſtible, qui ſubjugue l'entendement, & contre laquelle le menſonge & l'erreur n'ont ni défenſe ni refuge ; s'il eſt l'homme dont

le grand Condé disoit, en voyant Bourdaloue monter en *Chaire*, *Silence*, *voilà l'ennemi* ; c'est à lui qu'appartiennent ces sujets, où, en discutant les plus grands intérêts de l'homme, on lui démontre que ses vices sont de lui un esclave ; ses passions, une victime ; & ses erreurs, un insensé ; que lui-même il forge les chaînes qui le flétrissent & qui l'accablent ; que pour lui, le plus capricieux, le plus tyrannique des maîtres, c'est sa volonté, libre comme il veut qu'elle le soit, c'est-à-dire, sans frein ni loi ; que la nature & la raison sont trop souvent des guides infidèles ; que le sens intime s'altère & s'obscurcit ; que l'opinion change, non seulement d'un temps à l'autre en même lieu, d'un lieu à l'autre en même temps, mais dans un monde qui vit ensemble, & bien souvent dans le même homme, & d'un jour, d'un moment à l'autre ; que toute règle qui fléchit doit avoir elle-même un modèle inflexible pour se rectifier, & que ce modèle est la loi ; non pas uniquement la

loi de l'homme, qui ne peut être que défectueuse & vacillante comme lui ; mais la loi d'un être immuable, incorruptible par essence, qui ne peut ni tromper ni se tromper jamais, dont l'intelligence est sagesse, la volonté justice, la puissance vertu, & dont l'unique dessein sur l'homme est le désir de le rendre heureux.

Du mélange de ces couleurs primitives de l'Eloquence, se formeront, & selon le génie de l'orateur, & selon la nature des sujets qu'il méditera, une infinité de nuances. Le meilleur même de tous les genres sera celui qui participera de tous : car si, en parlant à un seul homme, il est bon de savoir affecter successivement son esprit & son cœur ; de savoir agir par la raison sur son entendement, sur son imagination par de vives peintures, sur son ame par la chaleur & la force du sentiment ; combien plus la réunion de ces moyens n'est-elle pas avantageuse, lorsque c'est une multitude assemblée qu'il s'agit de rendre attentive & docile, de désabuser & d'ins-

truire, d'intéreſſer & d'émouvoir, en un mot, de perſuader ? Quel effet un tableau terrible ne fait-il pas au milieu d'un raiſonnement ſimple & calme ? quelle chaleur les mouvemens de l'ame ne répandent-ils pas dans une ſuite d'inductions & de preuves ? quelle force que celle de l'interrogation, pour convaincre ; de l'accumulation, pour accabler ; de la gradation, pour confondre ; de l'indignation, du reproche, de la menace, pour troubler, pour épouvanter l'auditeur ? quel attrait que celui d'un intérêt ſenſible, quand l'orateur, après avoir humilié, confondu, rempli l'aſſemblée de trouble & de terreur, ſemble relever, embraſſer, ranimer dans ſon ſein, & préſenter à Dieu le pécheur humble & repentant ? Telles ſont les viciſſitudes de l'Eloquence de la *Chaire* ; & celui-là ſeul en poſsède le talent dans ſa plénitude, qui eſt en état d'en déployer & d'en mouvoir tous les reſſorts.

Toutefois, dans les grandes choſes,

comme dans les petites, il faut ſe ſouvenir du précepte du fabuliſte :

Ne forçons point notre talent.

Rien n'eſt plus froid, & bien ſouvent rien n'eſt plus ridicule qu'un pathétique ſimulé. Pour paroître ému, attendez que vous le ſoyez en effet ; & pour cela pénétrez-vous d'abord, pénétrez-vous profondement de la vérité, de l'importance du ſujet que vous méditez ; obſervez, en le méditant, quels ſont les endroits où vous êtes vous-même ſaiſi, troublé de crainte, attendri de pitié, ſuffoqué de douleur, ſoulevé d'indignation : alors laiſſez parler votre ame, laiſſez couler de votre plume, à flots rapides, une Eloquence paſſionnée ; la place en eſt marquée par la nature ; le ſuccès en eſt ſûr : tout ce qui vient du cœur va au cœur infailliblement. Mais ſi vous avez pris une légère effervеſcence d'imagination pour une émotion réelle, ſi vos mouvemens oratoires ſont recherchés, étudiés, & artiſtement arrangés, vous ne ſerez en *Chaire*

qu'un froid comédien ; & le comble de l'indécence eſt d'y paroître exprimer ce qu'on ne ſent pas.

Un autre rapport détermine le caractère de l'Eloquence : c'eſt le rapport de convenance avec la claſſe d'hommes qui formera l'auditoire auquel on ſe propoſe de parler.

Je diſtingue trois de ces claſſes : le monde, le peuple, & la cour.

Par le monde, on entend un ordre de citoyens d'un eſprit cultivé & d'un goût difficile. Pour l'inſtruire, il faut l'attirer ; pour l'attirer, il faut lui plaire ; pour lui plaire, il faut s'accommoder à la délicateſſe de ce goût ſévère & frivole, qui veut de l'élégance à tout.

Athéniens, diſoit Démoſthène, *lorſqu'il s'agit du deſtin de la Grèce, qu'importe ſi j'ai employé ce terme-ci ou celui-là, ſi j'ai porté ma main de ce côté-ci, ou de l'autre ?* A plus forte raiſon, un prédicateur a-t-il le droit de dire à ſon auditoire : « Lorſqu'il s'agit de votre ſalut, qu'importe la négligence ou l'élégance

de mon geste & de mes discours» ? Mais Démosthène, qui connoissoit la légèreté du Public d'Athènes, n'avoit pas laissé de former avec le plus grand soin sa prononciation, son action, & son style. Le prédicateur, dans nos villes, doit la même condescendance à un auditoire mondain. *Hæc duo nobis quærenda*, dit Cicéron : *primum, quid ; deinde, quomodo dicamus : alterum, quod totum arte tinctum videtur, tametsi artem requirit, est prudentiæ mediocris. Alterum est in quo oratoris vis illa divina virtusque cernitur, ea quæ dicenda sunt, ornatè, copiosè, varièque dicere.* De or. l. 2. La même chose est vraie de l'orateur chrétien, à l'égard d'un monde éclairé. Que le prédicateur l'accable de reproches les plus sanglans : qu'il lui présente le miroir de la satire la plus cruelle, même la plus humiliante : que, sauf l'allusion personnelle, qui est un crime dans l'orateur & le plus lâche abus de son autorité, il parle de la calomnie au calomniateur ; à l'homme envieux, de l'envie ; de l'avarice,

à l'homme ſordide ; des plus honteuſes diſſolutions, à un auditoire ſans mœurs: qu'il leur prononce leur ſentence éternelle, mais en bons termes, avec le geſte & le ſon de voix qui convient : ils s'en iront tous ſatisfaits. *Caput artis decere :* cette maxime de Roſcius eſt pour la *Chaire* comme pour le Théâtre : or la décence, à l'égard du monde, eſt la conformité d'action & de langage avec les uſages reçus. Il faut donc s'y aſſujettir, ſous peine de déplaire, &, ce qui eſt plus fâcheux encore, de s'expoſer au ridicule, & d'attacher à la parole même la dériſion & le mépris qu'auroit excités l'orateur.

Mais il en eſt des bienſéances pour l'orateur chrétien, comme des modes pour le ſage : il doit leur accorder ce qu'il ne peut leur refuſer ; & voici, ce me ſemble, la ligne ſur laquelle un prédicateur doit marcher. *Grandis &, ut ita dicam, pudica oratio non eſt maculoſa, nec turgida, ſed naturali pulchritudine exurgit.* « Que l'Eloquence ait une gran-

deur & une dignité modeſte ; qu'elle ſoit ſans tache & ſans enflure ; qu'elle s'élève ornée de ſa propre beauté ». Il ſeroit bien honteux que, tandis que le plus profane des auteurs exige d'elle la pudeur d'une vierge, on la vît parmi nous, en *Chaire*, ſe parer des atours d'une courtiſane, ne s'occuper que du ſoin de plaire, & porter cette complaiſance juſques à la proſtitution.

Une diction pure & noble, un geſte ſage & modéré, une prononciation diſtincte & naturelle, un accent vrai, jamais exagéré ; voilà ce que l'orateur doit à l'uſage & aux bienſéances : mais du bel eſprit, mais des fleurs, mais les coquetteries maniérées d'un langage artificiellement compoſé ; voilà ce que le monde, tout frivole qu'il eſt, non ſeulement n'exige pas, mais ce qu'il dédaigne & mépriſe, comme une complaiſance indigne du miniſtère de l'orateur : car le monde eſt comme Tibère, qui lui-même étoit dégoûté des adulations du Sénat.

Une Eloquence douce eſt quelquefois

placée ; mais une Eloquence doucereuſe & fade ne l'eſt jamais : écoutons le maître de l'art : *Sit nobis ornatus & ſuavis orator, ut ſuavitatem habeat auſteram & ſolidam, non dulcem atque decoctam.* De or. l. 3. Cette leçon, donnée à l'orateur profane, eſt encore plus expreſſe pour l'orateur chrétien. Quant au ſoin d'orner l'Eloquence, je ſuis bien éloigné de l'interdire : car une beauté réelle & ſolide ajoute à la force ; & en même temps qu'elle donne à la vérité plus d'attrait & de charme, elle lui donne auſſi plus de pouvoir & d'aſcendant. Mais ce qui eſt indigne de la *Chaire*, c'eſt d'y paroître diſputer un prix de Rhétorique avec des phraſes élégantes, & d'y faire ſa cour à l'auditoire, en s'étudiant à l'amuſer.

L'auditoire dont nous parlons eſt celui qui préſente à l'orateur le plus de vices à combattre. C'eſt ſur ce monde, la claſſe d'hommes la plus riche & la plus oiſive, la plus vicieuſe & la plus corrompue ; ſur ce monde, où il n'y a preſque plus de pères, de mères, d'enfans, de frères,

ni d'amis ; sur ce monde où le luxe, & la cupidité qui accompagne le luxe, ont tout dépravé, tout perdu ; c'est sur lui, dis-je, que l'Eloquence religieuse & morale doit porter ses grands coups. C'est là qu'elle a besoin de vigueur & de véhémence, pour flétrir la mollesse, pour dépouiller l'orgueil, pour châtier le vice, pour venger la nature, pour forcer au moins l'impudence à se cacher ou à rougir. Et ce qui laisse sans excuse la timidité, la foiblesse, les lâches complaisances de l'orateur qui ne songe qu'à plaire ; c'est que plus il seroit sévère, ardent à réprimer les désordres du siècle, plus il en seroit applaudi. Le modèle accompli de ce genre d'Eloquence, seroit Massillon, s'il ne manquoit pas quelquefois d'énergie & de profondeur : il connoissoit le cœur de l'homme aussi bien que Racine ; & lorsqu'on lui demandoit où il l'avoit étudié, *C'est en moi-même*, répondoit-il humblement. C'étoit trop dire, & ne pas dire assez. *Sit boni oratoris multa auribus accepisse, multa vidisse,*

disse, multa animo & cogitatione, multa etiam legendo percurrisse. De or. l. 1. Ce n'est pas au milieu du tourbillon du monde qu'on en observe les mouvemens ; c'est du dehors qu'il faut le voir, mais n'en être pas éloigné : car si de trop près le coup-d'œil est confus, de trop loin il seroit trop vague ; & Massillon étoit à la distance que l'observation demandoit. Venons à la classe du peuple.

Il devroit y avoir pour lui, dans une ville comme Paris, une mission perpétuelle : car dans les instructions qui lui sont adressées, l'Eloquence qui lui convient n'est presque jamais employée. C'est avec lui sur-tout qu'elle doit être en sentimens & en images ; c'est avec lui que le premier talent de l'orateur est l'action. Nos beaux parleurs font vanité de mépriser les missionnaires. C'est d'eux pourtant qu'on doit apprendre à parler au peuple avec fruit, à l'attirer en foule, à le frapper des vérités qui l'intéressent, à le toucher, à l'émouvoir. Je sais bien que cette Eloquence a ses excès & ses

abus ; qu'on n'en a fait que trop souvent une pantomime indécente. Mais ce n'étoit pas lorsque Bridaine jouoit de la flûte en *Chaire*, ou qu'il y montroit un squelette (si toutefois il est vrai, comme on le dit, qu'il ait employé ces moyens); ce n'étoit pas alors qu'il étoit un modèle de l'Eloquence populaire : c'est, par exemple, lorsqu'en préchant la passion, il disoit : « J'ai lu, mes frères, dans les livres saints, que, lorsque sur les chemins on trouvoit un homme assassiné, on faisoit assembler tous les habitans d'alentour, & on les faisoit tous jurer l'un après l'autre, sur le cadavre, qu'ils n'étoient ni auteurs ni complices du meurtre : mes frères, voilà l'homme qu'on a trouvé assassiné ; que chacun de vous approche donc, & qu'il jure, s'il l'ose, qu'il n'a point de part à sa mort ».

Rappellerai-je encore sur le même sujet une parabole employée par ce même missionnaire, qu'on a voulu faire passer pour un bouffon ? « Un homme accusé d'un crime dont il étoit innocent,

étoit condamné à la mort par l'iniquité de ſes juges. On le mène au ſupplice, & il ne ſe trouve ni potence dreſſée, ni bourreau pour exécuter la ſentence. Le peuple, touché de compaſſion, eſpère que ce malheureux évitera la mort. Un homme élève la voix, & dit : *Je vais dreſſer une potence, & je ſervirai de bourreau.* Vous frémiſſez d'indignation ! Eh bien, mes frères, chacun de vous eſt cet homme inhumain. Il n'y a plus de juifs pour crucifier J. C. ; vous vous levez, & vous dites, *C'eſt moi qui le crucifierai* ». J'ai moi-même entendu Bridaine, avec la voix la plus perçante & la plus déchirante, avec la figure d'apôtre la plus vénérable, tout jeune qu'il étoit, avec un air de componction que perſonne n'a jamais eu comme lui en *Chaire* ; je l'ai entendu prononcer ce morceau, & j'oſe dire que l'Eloquence n'a jamais produit un effet ſemblable : on n'entendit que des ſanglots.

Je ſais bien qu'aux yeux d'un critique froidement ſpirituel, les moyens de cette

Eloquence peuvent prêter au ridicule ; qu'il trouvera comique, par exemple, cette peinture du jugement dernier, où le missionnaire du Plessis, appelant tour à tour au tribunal de l'Eternel, des hommes de tous états, les interrogeoit, répondoit pour eux, & leur prononçoit leur sentence. Mais lorsqu'après avoir dit : *Qui êtes-vous ? je suis un marchand. Et vous? un procureur. Et vous? un artisan. Et vous?* &c. il finissoit ainsi : *Et vous ?* & qu'en découvrant ses cheveux blancs, il répondoit d'une voix tremblante & le front prosterné ; *Je suis le missionnaire du Plessis* ; qu'il avouoit le peu de fruit qu'avoit produit son ministère ; qu'il en accusoit sa foiblesse & son indignité ; & que, tombant à genoux, & demandant miséricorde, il conjuroit les ames justes qui étoient dans son auditoire, de joindre leurs prières à celles d'un misérable pécheur, pour fléchir le souverain juge : peut-on douter de l'émotion que ce tableau devoit causer ?

C'est un des grands moyens de l'Elo-

quence populaire, que de se jeter ainsi soi-même dans la foule, de s'associer à ses auditeurs, de devenir leur égal & leur frère, d'espérer, de craindre avec eux. Bridaine n'y manquoit jamais. « Pauvres de J. C., disoit-il, je suis pauvre comme vous : je n'ai rien ; mais Dieu m'a donné une voix forte pour pénétrer jusqu'à l'ame du riche, & pour y porter la compassion de vos maux & de vos besoins ».

Quoi qu'en dise un goût délicat, c'est ainsi que l'Eloquence doit parler au peuple ; mais il faut qu'elle lui présente les espérances parmi les craintes, les encouragemens au milieu des épreuves, les consolations à côté des afflictions & des travaux. La condition du peuple lui prouve assez un Dieu sévère ; il faut que la religion, après lui avoir annoncé un Dieu juste, lui montre un Dieu propice & bon.

Cette Eloquence populaire seroit peut-être le moyen le plus infaillible de perfectionner la police d'un grand royaume,

si on donnoit plus de dignité à ce corps important des ministres de l'Evangile, que le nom de Pasteurs caractérise, ou devroit caractériser. Il semble que le mot de *bénéfices à charge d'ames* soit devenu un mot vide de sens, tant le choix de ceux qui les occupent est mis au rang des choses indifférentes & négligées. De bons curés seront, quand on le voudra bien, dans les villes & dans les campagnes, des missionnaires perpétuels, & de plus, des arbitres, des conciliateurs, de fidèles dépositaires de la confiance des familles, des liens de concorde, de zélés surveillans de la tranquillité publique, &, sous les yeux d'un gouvernement sage, quelque chose de plus encore. Mais il faut pour cela qu'ils soient l'élite du clergé, que leurs fonctions bien remplies soient un titre d'élévation, & qu'au dessous des premiers pasteurs, il n'y ait rien dans la Hiérarchie de plus distingué, de plus honoré, ni de mieux récompensé qu'eux.

Nous arrivons enfin à l'auditoire de la

cour; & voici pourquoi j'ai cru devoir le diſtinguer de celui du monde. Rien de plus utile que le miniſtère de la parole, rigoureuſement limité à la cenſure générale des mœurs. Rien de plus dangereux que ce miniſtère, s'il s'arrogeoit le droit de la cenſure perſonnelle. On voit évidemment que l'eſprit de parti, le fanatiſme, la révolte, les animoſités, les haînes, la vengeances, qui montent quelquefois en *Chaire*, deviendroient, ſous la ſauve-garde de la religion, les fléaux de la ſociété, ſi le poignard de la ſatire étoit l'arme de l'Eloquence. Or ce qui diſtingue une cenſure générale & permiſe, d'avec cette ſatire perſonnelle qui ſeroit diffamation, c'eſt que l'une, par l'étendue de ſes rapports, regarde une eſpèce d'hommes, un caractère abſtrait, un être collectif; & que l'autre, par l'unité ou preſque l'unité de ſes applications, attaqueroit une ou quelques perſonnes. Ainſi, dans une ville, dans un village, comme dans une cour, ſi un homme eſt ſeul de ſa claſſe, ou ſi

une classe d'hommes distincte se réduit à un très-petit nombre ; rien qui leur soit directement, exclusivement applicable en diffamation, rien d'évidemment susceptible d'allusion particulière, ne doit entrer dans la censure évangélique : car désigner sans équivoque, c'est nommer ; & il seroit affreux que la satire eût le droit de nommer en *Chaire.* La conséquence de ce principe, est qu'à la cour, plus que par-tout ailleurs, la censure du vice, dans la bouche de l'orateur, doit être prudente & réservée ; qu'elle doit s'y armer de toute sa force & de toute son énergie, mais s'en tenir aux mœurs locales & aux vices du plus grand nombre, à l'envie, à l'adulation, à la calomnie, à la cupidité, à la mauvaise foi, à toutes ces honteuses métamorphoses de l'ambition & de l'intérêt, qui donneront toujours assez d'exercice à l'Eloquence ; & s'y interdire tous les tableaux qui ne seroient que des portraits.

Ainsi, d'un côté le courage, & de l'autre la liberté de l'orateur aura ses

bornes; mais si la crainte des allusions que la malignité peut faire, va jusqu'à n'oser se permettre de développer les devoirs de la classe d'hommes qu'on vient édifier, instruire, & corriger, s'il est possible; elle dégénère en foiblesse, & l'orateur n'est plus lui-même en *Chaire* qu'un timide & vil complaisant. Quant aux préceptes généraux, il doit pouvoir dire, comme David, en parlant au Dieu qui l'envoie: *Loquebar de testimoniis tuis in conspectu regum, & non confundebar. Psal.* 118. Il a du moins un droit que nulle puissance de la terre ne peut lui disputer, c'est l'éloge de la vertu; & dans une assemblée où il ne seroit pas permis de louer la modération, la magnanimité, la justice, l'amour de l'ordre & de la paix, l'humanité, l'économie, & la bienfaisance éclairée, l'aversion pour le mensonge complaisant & adulateur, le respect pour la vérité; dans une assemblée où le vice auroit le pouvoir tyrannique, non seulement d'empêcher l'Eloquence de peindre ce qui lui ressemble, mais

d'honorer & d'exalter ce qui ne lui reſſemble pas ; où ce ſeroit, aux yeux de l'envie, une entrepriſe téméraire, que de rendre hommage aux talens, au génie, au déſintéreſſement, à la droiture courageuſe d'un homme public, digne d'être indiqué pour exemple ; un orateur qui ſentiroit les devoirs de ſon miniſtère, plutôt que de s'avilir à cet excès de condeſcendance, renonceroit à ſe montrer jamais.

CHALEUR. Ce mot, employé figument, en parlant de l'Eloquence, de la Poéſie, du ſtyle en général, a un ſens plus étendu que ceux d'enthouſiaſme & de véhémence.

L'enthouſiaſme eſt la *Chaleur* de l'imagination au plus haut degré ; la véhémence eſt la *Chaleur* des mouvemens de l'ame, impétueuſement exhalée ; mais la *Chaleur* du ſtyle en général en eſt comme l'ame & la vie : c'eſt une métaphore priſe de la *Chaleur* naturelle du ſang.

Un bel exemple de cette *Chaleur* tem-

pérée, mais qui va toujours en croiſſant, eſt ce diſcours de Joad, dans *Athalie*, adreſſé à un roi enfant.

O mon fils, de ce nom j'oſe encor vous nommer.
Souffrez cette tendreſſe, & pardonnez aux larmes
Que m'arrachent pour vous de trop juſtes alarmes.
Loin du Trône nourri, de ce fatal honneur,
Hélas! vous ignorez le charme empoiſonneur.
De l'abſolu pouvoir vous ignorez l'ivreſſe,
Et des lâches flatteurs la voix enchantereſſe.
Bientôt ils vous diront que les plus ſaintes lois,
Maîtreſſes du vil peuple, obéiſſent aux Rois;
Qu'un Roi n'a d'autre frein que ſa volonté même;
Qu'il doit immoler tout à ſa grandeur ſuprême;
Qu'aux larmes, au travail le peuple eſt condamné,
Et d'un ſceptre de fer veut être gouverné;
Que, s'il n'eſt opprimé, tôt ou tard il opprime.
Ainſi, de piége en piége, & d'abîme en abîme,
Corrompant de vos mœurs l'aimable pureté,
Ils vous feront enfin haïr la vérité;
Vous peindront la vertu ſous une affreuſe image.
Hélas! ils ont des Rois égaré le plus ſage.
Promettez ſur ce Livre & devant ces témoins,
Que Dieu ſera toujours le premier de vos ſoins;
Que, ſévère aux méchans, & des bons le refuge,
Entre le pauvre & vous vous prendrez Dieu pour juge;
Vous ſouvenant, mon fils, que, caché ſous ce lin,
Comme eux vous fûtes pauvre, & comme eux orphelin.

On dit, la *Chaleur* du raiſonnement, lorſqu'il eſt preſſant & rapide, ſur-tout lorſqu'il eſt animé par quelque mouvement de l'ame, & mêlé d'interrogations, d'invectives, d'imprécations, &c. C'eſt le caractère conſtant de l'Eloquence de Démoſthène ; & le plus ſouvent ſa *Chaleur* y eſt au point qu'il n'y a rien de plus véhément. Mais lors même qu'il ſe modère, ſoit qu'il raconte ou qu'il raiſonne, il eſt toujours plein de *Chaleur*. C'eſt ainſi que, dans ſa harangue pour la couronne, en juſtifiant le conſeil qu'il a donné aux athéniens de ſe liguer avec les thébains contre Philippe, il dit : « Je porte là-deſſus la confiance au point que, ſi, aujourd'hui même, homme qui vive peut indiquer quelque meilleur parti à prendre dans la ſituation où ſe trouvoit la Grèce, j'avoue que j'aurois dû ne pas l'ignorer, & je ſouſcris à ma condamnation. Mais au contraire, ſi cette reſſource n'exiſte ni n'a exiſté, & que jamais homme n'ait pu ni ne puiſſe encore en trouver de ſemblable, que de-

voit faire celui qui conseilloit la république ? N'étoit-ce pas de choisir, entre les moyens visibles & praticables, ce qu'il y avoit de meilleur ? C'est-là ce que je fis, Eschine, quand le héraut crioit : *Qui veut conseiller le peuple ?* & non pas, *Qui veut blâmer le passé ? qui veut répondre de l'avenir ?* . . . . Attaquez-moi, si vous voulez, sur les avis que je donnai ; mais abstenez-vous de me calomnier sur ce qui arriva. Car c'est au gré de la destinée que tout se dénoue & se termine ; au lieu que c'est par la nature des avis mêmes qu'on doit juger de l'intention de celui qui les a donnés. Si donc par l'événement Philippe a vaincu, ne m'en faites point un crime ; puisque c'étoit le ciel qui disposoit de la victoire, & non pas moi. Mais si, avec une droiture, une vigilance, une activité infatigable & supérieure à mes forces, je ne cherchai pas, je ne mis pas en œuvre tous les moyens où la prudence humaine peut atteindre ; si je n'inspirai pas des résolutions nobles,

dignes d'Athènes, & néceſſaires dans ce moment, montrez-le moi, & donnez carrière à vos accuſations ».

Voilà de la *Chaleur* dans l'Eloquence tempérée : tout y eſt animé, tout y eſt en mouvement ; mais ſi on veut la voir s'élever juſqu'à la véhémence, qu'on liſe dans la même harangue l'endroit où l'orateur développe & démontre cette propoſition hardie : « Si par une lumière prophétique tous les athéniens avoient démêlé tous les événemens futurs, & que tous les euſſent prévus ; Athènes, en ce cas même, auroit dû prendre la réſolution qu'elle prit, pour peu qu'elle eût reſpecté ſa gloire, & ſes ancêtres, & les jugemens de la poſtérité . . . . Et de quel œil, grand Dieu ! ſoutiendrions-nous l'aſpect de cette multitude innombrable d'hommes qui de toutes parts ſe rendent dans Athènes, ſi par notre faute on eût élu Philippe pour le chef & pour l'arbitre de la Grèce entière ; ſi, tandis que les autres grecs, armés pour détourner le coup, s'avançoient au combat,

nous eussions joué le personnage de spectateurs immobiles, nous, les enfans d'un peuple qui de tout temps aima mieux affronter de glorieux hasards, que de jouir, hors de péril, d'une honteuse liberté ! . . . Et qui n'admireroit la constance de ces grands hommes, qui, s'élançant sur leurs vaisseaux, quittèrent, avec un courage déterminé, leurs biens & leur patrie, pour ne point fléchir sous le joug d'une domination étrangère, mirent à leur tête Thémistocle, l'auteur de cet avis magnanime, lapidèrent Cyrcile qui prêchoit la soumission, le lapidèrent, dis-je, tandis que leurs femmes lapidoient celle du traître ? Car les athéniens d'alors ne cherchoient ni orateur, ni général, qui leur procurât un heureux esclavage. Ils n'auroient pas même voulu de la vie sans la liberté . . . . Moi donc, ô histrion du dernier ordre, moi, que mon emploi appeloit à conseiller la république, avec quels sentimens devois-je monter dans la tribune ? Etoit-ce avec les sentimens d'un orateur qui n'avoit à

ſuggérer aux athéniens que des baſſeſſes indignes d'eux ? Ma mort, en ce cas, eût juſtement expié mes lâches conſeils.... Le monſtre horrible, ô athéniens, l'horrible monſtre qu'un calomniateur » !

La raiſon n'a point de *Chaleur* qui lui ſoit propre : mais lorſqu'un ſentiment vif & profond l'anime, elle devient paſſionnée ; & c'eſt alors qu'elle a ſon éloquence ; ce n'eſt même qu'alors qu'elle eſt poétique. Ainſi Dom Diègue, ainſi le vieil Horace, ainſi Burrhus, ainſi Zopire & Mahomet, ainſi tous les hommes d'état qu'on introduit dans la Tragédie ou dans l'Epopée ſont raiſonneurs, mais éloquens.

Si la raiſon même ſe paſſionne, l'imagination eſt mille fois encore plus prompte à s'enflammer ; & l'on reconnoît ſa *Chaleur* à la vivacité des illuſions qu'elle produit & des tableaux dont elle ſe frappe. Je n'en citerai pour exemple que ces vers de Phèdre, tourmentée par ſes remords :

Miſérable !

Misérable ! & je vis, & je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue !
J'ai pour aïeul le père & le maître des dieux ;
Le Ciel, tout l'Univers est plein de mes aïeux.
Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je ? mon père y tient l'urne fatale:
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains;
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah ! combien frémira son ombre épouvantée,
Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers !
Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible ?
Je crois voir de tes mains tomber l'urne terrible ;
Je crois te voir, cherchant un supplice nouveau,
Toi-même de ton sang devenir le bourreau.
Pardonne ! un dieu cruel a perdu ta famille :
Reconnois sa vengeance aux fureurs de ta fille. *&c.*

On juge bien que la *Chaleur* de l'imagination peut être encore très-vive, & n'être pas à ce degré-là. Celle du sentiment a des gradations infinies ; & qui sait jusqu'où peut aller la violence des passions ? On voit à quel degré Racine & Voltaire ont poussé la *Chaleur* de l'expression de l'amour : mais ni l'un ni l'autre, à ce qui me semble, n'a été plus loin que

Virgile; & le tableau du désespoir de Didon est peut-être, à l'égard de cette passion, le dernier degré de *Chaleur.*

Dans la colère tranquille & fière, le caractère d'Achille est sublime; mais Orosmane, dans sa fureur, est plus théâtral & plus terrible. Dans une scène imitée du Dante, nous avons vu la vengeance, irritée par l'amour paternel, portée à un point d'énergie au delà duquel il est difficile de rien imaginer.

Ce qui est rare & précieux, c'est la *Chaleur* dans des ouvrages que la passion n'anime point, & que la raison seule, pour ainsi dire, doit échauffer de sa lumière. Les écrits de Rousseau de Genève feroient un modèle en ce genre, si son Eloquence étoit toujours celle de la raison & de la vérité. Mais ayant trop compté sur les ressources d'une dialectique industrieuse, d'une imagination vive, & d'un style enchanteur, il a souvent accepté le défi que lui donnoit sa vanité, de faire paroître naturel ce qui étoit forcé, vraisemblable ce qui étoit

faux, honnête & louable ce qui étoit en ſoi vicieux & digne de blâme. Heureux, s'il avoit toujours eu pour guide un ſage comme Locke, dont il a ſuivi les principes ſur l'éducation phyſique de l'enfance, & dont il a ſu embellir, animer, échauffer les froides leçons! c'eſt-là ce qu'il a fait d'utile, & ce qui honore ſa mémoire, bien plus que le coloris dont il a fardé les mauvaiſes mœurs de ſon *Héloïſe*, le faux ſyſtême de ſon *Emile*, & tous les paradoxes où il a prodigué ſes lumières & ſes talens.

La *Chaleur* du ſtyle, même au plus haut degré, doit être vraie & naturelle. Phèdre, dans ſon délire, ne dit rien qui ne ſoit analogue à ſon amour pour Hippolyte. Oreſte, même dans ſes fureurs, ne voit que les objets qui doivent l'occuper, ſa mère & les furies. A plus forte raiſon, dans l'Eloquence & dans le langage tempéré de la Philoſophie, la *Chaleur* ne doit-elle jamais troubler l'imagination ni l'entendement. L'écrivain qui extravague, eſt un fou ou un charlatan.

Si sa *Chaleur* est vraie, c'est celle de la fièvre; si ce n'est pas le transport au cerveau, c'est un jeu, & c'est le jeu d'un bateleur qui fait le maniaque pour assembler la foule. Or j'appelle extravaguer en écrivant, accumuler des métaphores incohérentes, des idées bizarres, des raisonnemens faux, des hyperboles insensées; avancer hardiment des opinions révoltantes, les soutenir avec effronterie, insulter à la fois à l'évidence & à la pudeur, & prendre pour les attributs d'un génie audacieux & libre, l'impudence & l'absurdité. C'est-là pourtant ce qu'on nous a donné quelquefois pour de la *Chaleur*.

CHANSON. De tout les peuples de l'Europe, le François est celui dont le naturel est le plus porté à ce genre léger de poésie. La galanterie, le goût du plaisir, la gaieté, la vivacité qui caractérisent ce peuple aimable, ont produit des *Chansons* ingénieuses dans tous les genres.

A propos de l'ode & du dithyrambe, j'ai parlé de nos *Chanſons* à boire, & j'en ai cité des exemples; en voici encore un de l'enthouſiaſme bachique. Le poète s'adreſſe au vin :

Non, il n'eſt rien dans l'univers
Qui ne te rende hommage;
Juſqu'à la glace des hivers,
Tout ſert à ton uſage.
La terre fait de te nourrir
Sa principale gloire;
Le ſoleil luit pour te mûrir;
Nous naiſſons pour te boire.

Mais, comme parmi nous le vin n'eſt pas ennemi de l'amour, il eſt rare que la *Chanſon* bachique ne ſoit pas en même temps galante ; &, à l'exemple d'Anacréon, nos buveurs ſe couronnent de myrtes & de pampres entrelacés. L'un dit dans ſa *Chanſon :*

En vain je bois pour calmer mes alarmes
Et pour chaſſer l'Amour qui m'a ſurpris :
Ce ſont des armes
Pour mon Iris.
Le vin me fait oublier ſes mépris,
Et m'entretient ſeulement de ſes charmes.

Un autre :

J'ai paſſé la ſaiſon de plaire,
Il faut renoncer aux amours :
Tendres plaiſirs qui faites les beaux jours,
Vous ſeuls rendez heureux, mais vous ne durez guère.
Bacchus, de mes regrets ne ſois point en courroux ;
Regarde l'Amour qui s'envole.
Quel triomphe pour toi, ſi ton jus me conſole
De la perte d'un bien ſi doux !

Un autre plus paſſionné :

Venge-moi d'une ingrate maîtreſſe,
Dieu du vin, j'implore ton ivreſſe ;
Un amant ſe ſauve entre tes bras.
Hâte-toi, j'aime encor, le temps preſſe ;
C'en eſt fait, ſi je vois ſes appas.
Que d'attraits ! ô Dieux ! qu'elle étoit belle !
Vole, Amour, vole après elle,
Et ramène avec toi l'infidèle.

C'eſt en général la philoſophie d'Anacréon renouvelée & miſe en chant.

L'amour du vin & de la table eſt commun à tous les états. C'eſt donc quelquefois les mœurs & le langage du peuple de la ville ou de la campagne, qu'on a imités dans les *Chanſons* à boire, comme dans celle-ci :

Parbleu, cousin, je suis en grand souci!
Catin me dit que j'aime tant à boire,
  Qu'elle a bien de la peine à croire
  Que je puisse l'aimer aussi;
  Qu'il faut choisir du vin ou d'elle.
Comment sortir d'un si grand embarras?
Déjà le vin, je ne le quitte pas;
Et la quitter! elle est, ma foi, trop belle.

Dufréni en a fait une, où un buveur s'enivre en pleurant la mort de sa femme. Le son des bouteilles & des vers lui rappelle celui des cloches. Hélas! dit-il à ses amis :

Il me souvient toujours qu'hier ma femme est morte.
Le temps n'affoiblit point une douleur si forte.
  Elle redouble à ce lugubre son :
      Bin bon.
    Voudriez-vous de ce jambon?
      Il est bin bon, *&c.*

Dans une *Chanson* du même genre, un buveur ivre, en rentrant chez lui, croit voir sa femme double, & s'écrie : ô ciel !

Je n'avois qu'une femme, & j'étois malheureux :
  Par quel forfait épouvantable
Ai-je donc mérité que vous m'en donniez deux?

La *Chanſon* n'a point de caractère fixe, mais elle prend tour à tour celui de l'épigramme, du madrigal, de l'élégie, de la paſtorale, de l'ode même.

Il y a des *Chanſons* perſonnellement ſatiriques, dont je ne parlerai point; il y en a qui cenſurent les mœurs ſans attaquer les perſonnes : c'eſt ce qu'on appelle *Vaudevilles.*

On en voit des exemples ſans nombre dans le *Recueil des œuvres de* Panard. Une extrême facilité dans le ſtyle, la gêne des rimes redoublées & des petits vers, déguiſée ſous l'air d'une rencontre heureuſe, une morale populaire, aſſaiſonnée d'un ſel agréable, ſouvent la naïveté de La Fontaine, caractèriſent ce poète : j'en vais rappeler quelques traits.

Dans ma jeuneſſe,
Les papas, les mamans,
Sévères, vigilans,
En dépit des amans,
De leurs tendrons charmans
Conſervoient la ſageſſe.
Aujourd'hui ce n'eſt plus cela :

L'amant eſt habile
La fille docile,
La mère facile,
Le père imbécille;
Et l'honneur va
Cahin caha.

Les regrets avec la vieilleſſe,
Les erreurs avec la jeuneſſe,
La folie avec les amours,
C'eſt ce que l'on voit tous les jours:
L'enjoûment avec les affaires,
Les grâces avec le ſavoir,
Le plaiſir avec le devoir,
C'eſt ce qu'on ne voit guères.

Sans dépenſer,
C'eſt en vain qu'on eſpère
De s'avancer
Au pays de Cythère.
Mari jaloux,
Femme en courroux,
Ferment ſur nous
Grille & verroux;
Le chien nous pourſuit comme loups;
Le temps n'y peut rien faire.
Mais ſi Plutus entre dans le myſtère,
Grille & reſſort
S'ouvrent d'abord;
Le mari ſort;

Le chien s'endort;
Femme & soubrette sont d'accord:
Un jour finit l'affaire.

On est quelquefois étonné de l'aisance avec laquelle ce poète place des vers monosyllabiques : il semble s'être fait à plaisir des difficultés, pour les vaincre.

Mettez-vous bien cela
Là,
Jeunes Fillettes.
Songez que tout amant
Ment
Dans ses fleurettes.

Et l'on voit des commis,
Mis
Comme des princes,
Qui jadis sont venus
Nus
De leurs provinces.

Nous avons des *Chansons* naïves, ou dans le genre pastoral, ou dans le goût du bon vieux temps. En voici une où l'on fait parler alternativement deux vieilles gens, témoins des amours & des plaisirs de la jeunesse de leur village.

LE VIEUX.

J'ai blanchi dans ces hameaux
Entre les amours & les belles ;
J'ai vu naître ces ormeaux,
Témoins de vos ardeurs fidèles.
Du plaifir que j'ai goûté
J'aime à vous voir faire ufage :
Tout plaît de la volupté,
Jufques à fon image.

LA VIEILLE.

J'ai brillé dans ces hameaux,
On me préféroit aux plus belles ;
Les bergers, fous ces ormeaux,
Me juroient des ardeurs fidèles.
Du plaifir qu'on a goûté,
Ah ! l'on perd trop tôt l'ufage !
Faut-il de la volupté
N'avoir plus que l'image ?

Marot eft le premier modèle de ce genre : & plufieurs de fes épigrammes feroient de jolies *Chanfons*, comme celle-ci, par exemple :

Plus ne fuis ce que j'ai été,
Et ne le faurois jamais être.
Mon beau printemps & mon été
Ont fait le faut par la fenêtre.
Amour, tu as été mon maître ;

Je t'ai ſervi ſur tous les dieux.
Oh ! ſi je pouvois deux fois naître,
Combien je te ſervirois mieux !

Nous avons auſſi des *Chanſons* plaintives ſur des ſujets attendriſſans : celles-ci s'appellent *Romances :* c'eſt communément le récit de quelque aventure amoureuſe : leur caractère eſt la naïveté : tout y doit être en ſentiment.

La même *Chanſon* eſt le plus ſouvent compoſée de pluſieurs couplets que l'on chante ſur un ſeul air ; &, comme il eſt très-difficile de donner exactement le même rhythme à tous les couplets , on eſt contraint, pour les chanter, d'en altérer la proſodie. Les italiens, dont l'oreille eſt plus délicate & plus ſenſible que la nôtre à la précision des mouvemens, ont pris le parti de varier les airs de leurs *Chanſons*, & de donner à chacun des couplets une modulation qui lui eſt analogue. Je ne propoſe pas de ſuivre leur exemple à l'égard du vaudeville :

Aimable libertin, qui, conduit par le chant,
Paſſe de bouche en bouche, & s'accroît en marchant.

Mais celles de nos *Chanſons* qui, moins négligées, ont plus de grâce & d'élégance, mériteroient qu'on ſe donnât le ſoin d'en varier le chant, ſoit pour y obſerver la proſodie, ſoit pour y ajouter un agrément de plus.

CHANT. Dans un eſſai ſur l'expreſſion en Muſique, ouvrage rempli d'obſervations fines & juſtes, il eſt dit: « Ce n'eſt pas la vérité, mais une reſſemblance embellie que nous demandons aux arts; c'eſt à nous donner mieux que la nature, que l'art s'engage en imitant : tous les arts font pour cela une eſpèce de pacte avec l'ame & les ſens qu'ils affectent; ce pacte conſiſte à demander des licences, & à promettre des plaiſirs qu'ils ne donneroient pas ſans ces licences heureuſes.

» La Poéſie demande à parler en vers, en images, & d'un ton plus élevé que la nature.

» La Peinture demande auſſi à élever le ton de la couleur & à corriger ſes modèles.

» La Musique prend des licences pareilles : elle demande à cadencer sa marche, à arrondir ses périodes, à soutenir, à fortifier la voix par l'accompagnement, qui n'est certainement pas dans la nature. Cela, sans doute, altère la vérité de l'imitation, mais en augmente la beauté, & donne à la copie un charme que la nature a refusé à l'original.

» Homère, le Guide, Pergolèse font éprouver à l'ame des sentimens délicieux que la nature seule n'auroit jamais fait naître; ils sont les modèles de l'art. L'art consiste donc à nous donner mieux que la nature.

» On ne trouve pas dans la nature des airs mesurés, des *Chants* suivis & périodiques, des accompagnemens subordonnés à ces *Chants*; mais on n'y trouve pas non plus les vers de Virgile, ni l'Apollon du Belvèdère; l'art peut donc altérer la nature pour l'embellir.

» Rien ne ressemble tant au *Chant* du rossignol, que les sons de ce petit chalumeau que les enfans remplissent d'eau,

& que leur souffle fait gazouiller : quel plaisir nous fait cette imitation? aucun, ou tout au plus celui de la surprise. Mais qu'on entende une voix légère & une symphonie agréable, qui expriment (moins fidèlement sans doute) le *Chant* du même rossignol ; l'oreille & l'ame sont dans le ravissement : c'est que les arts sont quelque chose de plus que l'imitation exacte de la nature.

» Il y a des momens où la nature toute simple a tout le charme que l'imitation peut avoir : telle mère ou telle amante se plaint naturellement avec des sons de voix si tendres, que la Musique pourroit être touchante, en se contentant de saisir & de répéter ses plaintes ; mais la nature n'est pas toujours également belle : la véritable Bérénice a dû laisser échapper des cris désagréables à l'oreille. La Musique, comme la Peinture, en choisissant les expressions les plus belles de la douleur, & en écartant toutes celles qui pourroient blesser les organes, embellira donc la nature, & nous donnera des plai-

firs plus grands : chacun des traits de la Vénus de Médicis a exifté dans la nature, l'enfemble n'a jamais exifté. De même un bel air pathétique eft la collection d'une multitude d'accens échappés à des ames fenfibles. Le fculpteur & le muficien réuniffent ces traits difperfés, fous une forme qui leur donne de l'enfemble & de l'unité, &, par cet artifice, ils nous font éprouver des plaifirs que la nâture & la vérité ne nous auroient jamais donnés ».

Voilà fur quoi fe fonde la licence du *Chant*, & pourquoi il a été permis d'affocier la parole avec la Mufique.

Or cette efpèce de preftige ne s'opère que de concert avec la Poéfie. Le drame lyrique doit donner lieu à une expreffion vive, mélodieufe, & variée, tantôt paffionnée à l'excès, tantôt plus tranquille & plus douce, & fufceptible tour à tour de tous les accens & de toutes les modulations qui peuvent toucher l'ame & flatter l'oreille. Si une paffion trop violente & trop douloureufe y règnoit fans relâche,

relâche, l'expreſſion muſicale ne ſeroit qu'une ſuite de gémiſſemens & de cris : ſi la couleur en étoit continuellement ſombre, l'expreſſion ſeroit triſtement monotone & ſombre comme elle : s'il n'y régnoit que des ſentimens doux & foibles, l'expreſſion ſeroit ſans chaleur & ſans force ; elle n'auroit aucun relief.

C'eſt donc le mélange des ombres & des lumières qui fait le charme & la magie d'un poème deſtiné à être mis en *Chant* ; ce doit être l'eſquiſſe d'un tableau : le poète le compoſe, le muſicien l'achève. C'eſt au premier à ménager à l'autre les paſſages du clair obſcur ; mais ces paſſages ne doivent être ni trop fréquens, ni trop rapides : on s'y eſt trompé, lorſque, pour éviter la monotonie ou pour augmenter les effets, on a cru devoir paſſer bruſquement & ſans ceſſe du blanc au noir. Un mélange continuel de couleurs tranchantes fatigue l'imagination comme les yeux. L'art d'éviter ce papillotage eſt d'obſerver les gradations,

&, par des nuances légères, de joindre l'harmonie à la variété : c'est à quoi se prête tout naturellement le systême de l'Opéra françois, & à quoi répugne absolument le systême de l'Opéra italien. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer le sujet de Régulus avec celui d'Armide. *Voyez* LYRIQUE.

Depuis que l'on s'occupe en France à perfectionner la Musique, la théorie du *Chant* a été discutée par des gens d'esprit & de goût, & leur objet commun a été d'examiner si le *Chant* italien pouvoit ou devoit être appliqué à la langue françoise. L'un des premiers qui ont examiné cette question, a cru la décider, en assurant que non seulement les françois n'avoient point de Musique, mais que leur langue n'en auroit jamais. On dit qu'il vient d'avouer son erreur ; il y a long-temps que cet aveu auroit pu lui échapper. Nombre d'essais en divers genres ont prouvé par les faits, & par des faits multipliés, que ni la syntaxe,

ni la profodie, ni les élémens de notre langue, ni fon génie, n'étoient incompatibles avec une bonne Mufique.

Nous avons vu depuis quelques années des airs brillans & légers; des airs comiques d'un caractère très-fin, très-vif, & très-piquant; des airs gracieux & tendres; des airs touchans & d'un pathétique affez fort; &, dans ces airs, la langue & la Mufique font auffi à leur aife que dans le *Chant* italien. Il faut avouer cependant que les fyncopes, les prolations, les inverfions de mots, que l'italien permet plus aifément que le françois, peut-être auffi un retour plus fréquent des voyelles les plus fonores, donnent au *Chant* italien plus de jeu & plus de brillant que le *Chant* françois n'en peut avoir : mais avec ce défavantage, il eft poffible encore d'avoir une bonne Mufique. Dans cette langue, dont on dit tant de mal, Racine & Quinault ont fait des vers auffi mélodieux que l'Ariofte & que Métaftafe. Un muficien, homme de génie, & un poète, homme

de goût, en vaincront de même les difficultés, s'ils veulent s'en donner la peine. (Lorfque cet article fut imprimé pour la première fois, M. Piccini n'avoit pas encore travaillé fur notre langue. Ses opéra font la preuve la plus inconteftable que cette langue, dans tous les caractères de l'expreffion noble & tragique, fe prête fans contrainte à l'accent mufical.)

Mais l'homme de Lettres qui a pris la défenfe de notre langue contre celui qui vouloit lui interdire l'efpérance même d'avoir une Mufique, a été trop loin, ce me femble, en avançant que la Mufique eft indépendante des langues. « Comment, dit-il, fait-on dépendre ce qui chante toujours, de ce qui ne chante jamais » ?

Et quelle eft la langue qui ne chante pas, dès que l'expreffion s'anime & peint les mouvemens de l'ame?

« Je ne conçois pas, ajoute-t-il, la différence effentielle qu'on voudroit établir entre le *Chant* vocal & l'inftrumental.

Quoi ! celui-ci émaneroit des ſeules lois de l'harmonie & de la mélodie ; & l'autre, dépendant des inflexions de la parole, en ſeroit une imitation ? C'eſt créer deux arts au lieu d'un ».

Ce n'eſt qu'un art, mais dont l'imitation eſt tantôt plus vague, & tantôt plus déterminée. Il en eſt de la Muſique comme de la Danſe : celle-ci n'eſt ſouvent qu'un développement de toutes les graces dont le corps humain eſt ſuſceptible, dans ſes pas, ſes mouvemens, ſes attitudes, en un mot, dans ſon action de tel ou de tel caractère, comme la gaieté, la mélancolie, la volupté, &c. Mais ſouvent auſſi la danſe eſt pantomime, & ſe propoſe l'imitation préciſe & propre d'un perſonnage & de ſon action : il en eſt de même du *Chant*.

Que la Muſique inſtrumentale flatte l'oreille, ſans préſenter à l'ame aucune image diſtincte, aucun ſentiment décidé, & qu'à travers le nuage d'une expreſſion légère & confuſe, elle laiſſe imaginer & ſentir à chacun ce qu'il veut, ſelon le

caractère & la ſituation de ſon ame ; c'en eſt aſſez. Mais on demande à la Muſique vocale une imitation plus fidèle, ou de l'image, ou du ſentiment que la Poéſie lui donne à peindre ; & alors il n'eſt pas vrai de dire que la Muſique ſoit indépendante de la langue, puiſqu'en s'éloignant trop des inflexions naturelles, ſurtout en les contrariant, elle n'auroit plus d'expreſſion.

Les inflexions de la langue ne ſont pas toutes appréciables, mais elles ſont toutes ſenſibles ; & l'oreille s'aperçoit très-bien ſi le *Chant* les imite, ou s'il en eſt trop éloigné.

La Muſique n'obſerve de l'accent proſodique que la durée relative des ſyllabes ; & peu lui importe ſans doute qu'une ſyllabe ſoit plus ou moins longue, ou qu'elle ſoit plus ou moins brève, pourvu qu'elle ſoit longue ou brève, c'eſt-à-dire, qu'elle ſoit ſuſceptible de lenteur ou de rapidité : dès que la voix peut ſe repoſer deux temps de ſuite ſur un ſon, il lui eſt permis, dans toutes

les langues, de s'y repoſer tant que la meſure l'exige : mais l'accent oratoire eſt un guide que la Muſique ne doit jamais abandonner, parce qu'il eſt lui-même la Muſique naturelle de la parole, c'eſt-à-dire, le ſyſtême des intonations & des inflexions qui, dans chaque langue, caractériſent & diſtinguent toutes les affections & tous les mouvemens de l'ame. La plainte, la menace, la crainte, le déſir, l'inquiétude, la ſurpriſe, l'amour, la joie, & la douleur, toutes les paſſions enfin, tous leurs degrés, toutes leurs nuances, les intentions même de l'eſprit & les modes de la penſée, comme la diſſimulation, l'ironie, le badinage, ont leur expreſſion naturelle, non ſeulement dans la parole, mais dans les accens de la voix. Aux paroles qui expriment telle ou telle paſſion de l'ame, telle ou telle intention de l'eſprit, attacher un accent contraire à celui que la nature ou que l'habitude y attache, ce ſeroit donc ôter à l'expreſſion ſon caractère & ſon effet. Or il eſt cer-

tain que l'accent oratoire a, d'une langue à l'autre, des différences ſi marquées, qu'une angloiſe ou un italien qui réciteroit ſur le théâtre françois le rôle de Zaïre ou celui d'Oroſmane, avec les accens de ſa langue les plus touchans & les plus vrais, nous feroit rire, au lieu de nous faire pleurer.

Si notre langue eſt muſicale, ce n'eſt donc point parce que toutes les langues ſont indifférentes à la Muſique, mais parce qu'elle a réellement de la mélodie & du nombre, & que ſes inflexions naturelles ſont aſſez ſenſibles pour ſervir de modèle aux inflexions du *Chant*.

L'homme de Lettres dont nous parlons a donc pu donner dans un excès; mais un homme de Lettres, non moins éclairé, a donné dans l'excès contraire. « Je vous félicite, nous dit-il dans un *Traité du Mélo-drame*, d'avoir abandonné vos vieilles pſalmodies, pour vous faire initier dans la bonne Muſique, dont les Pergolèſe, les Galuppi vous ont facilité l'accès; mais je ne puis m'empê-

cher de vous plaindre d'avoir poussé l'enthousiasme jusqu'à prendre vos maîtres pour modèles. Oui, sans doute, la Musique italienne est belle & touchante ; elle connoît seule toute la puissance de l'harmonie & de la mélodie ; sa marche, ses moyens, ses formes habituelles sont très-propres à lui donner tout le charme dont elle est susceptible ; simple & précise dans le récit ordinaire, hardie & pittoresque dans le récit obligé, mélodieuse, périodique, cadencée, *une* enfin dans l'*air*, elle nous offre des procédés méthodiques & fondés sur sa propre nature : mais tout cela, qu'est-ce en dernière analyse ? De la Musique, un concert. Que si vous transportez sur un théâtre toutes ces formules nouvelles ; si vous voulez les employer pour faire mieux qu'un Drame ordinaire, pour exagérer dans votre ame toutes les impressions que la scène, que la déclamation simple ont coutume de lui faire éprouver ; vous verrez que votre art sera contradictoire à votre objet, & vos moyens à votre fin ».

Voici donc quel eſt ſon ſyſtême. « Il y a deux ſortes de Muſiques, une Muſique ſimple, & une Muſique compoſée ; une Muſique qui chante, & une Muſique qui peint, ou, ſi l'on veut, une Muſique de concert & une Muſique de théâtre. Pour la Muſique de concert, choiſiſſez de beaux motifs, ſuivez bien vos *Chants*, phraſez-les exactement, & rendez-les périodiques ; rien ne ſera meilleur. Mais pour la Muſique de théâtre, n'ayons égard qu'aux paroles, & contentons-nous d'en renforcer l'expreſſion par toutes les puiſſances de notre art. Ici j'oublie tous les principes analogiques, auxquels j'avoue que la Muſique eſt redevable de ſes plus grands effets. Je ne m'embarraſſe plus des formes du récit, ni de celles que vous donnez à l'air ; je néglige enfin toute idée de rhythme & de proportion ; je ne veux qu'exprimer chaque penſée, que rendre avec exactitude tout ce que je voudrai peindre ; je quitterai mes motifs, je les multiplierai, je les tronquerai, je mêlerai l'air & le récit, je changerai les rhyth-

mes, je multiplierai les phrafes ; mais je faurai bien vous en dédommager ».

Et nous dédommagerez-vous de la vérité fimple, énergique, & inimitable d'une déclamation naturelle ? Noterez-vous les accens de la voix de Mérope, les fanglots, les cris déchirans de la voix d'une Dumefnil ? Avec des tons & des demi-tons, donnerez-vous à la parole les nuances fi précieufes de fon expreffion pathétique ? Dédommagerez - vous la Tragédie de l'efpèce de mutilation à laquelle on l'a condamnée, pour épargner à la Mufique les gradations, les développemens dont celle-ci eft ennemie ? Nous dédommagerez-vous des penfées approfondies que le poète s'eft interdites, par la raifon que leur caractère tranquille & grave de majefté, de force, & d'élévation, fans aucun mouvement rapide & varié, n'étoit pas favorable au *Chant* ? Où fera la compenfation de toutes les beautés qu'on aura facrifiées à la Mufique ? Une déclamation rompue, où le rhythme & la période feront tronqués à

chaque inſtant ; une déclamation entremêlée de traits de *Chant* briſés, mutilés, avortés ; une déclamation qui n'aura ni la vérité de la nature, ni aucun des agrémens de l'art, vaut-elle bien ces ſacrifices ?

L'expreſſion en ſera pathétique dans les momens de force ; mais dans les intervalles où la chaleur de la paſſion vous abandonnera, quelle monotonie & quelle inſipide langueur ! Et dans les momens même les plus paſſionnés, oubliez-vous que la vérité, dont vous voulez être l'eſclave, vous interdit encore plus l'harmonie que la mélodie, & que l'accompagnement eſt une licence plus hardie & moins vraiſemblable que le tour ſymétrique des *Chants* phraſés & arrondis ?

Mais cédons la parole à l'auteur de l'*Eſſai ſur l'union de la Poéſie & de la Muſique*. «S'il eſt, dit-il en répondant au ſévère auteur du *Mélo-drame*, s'il eſt de l'eſſence de la Muſique d'être mélodieuſe ; ſi les formes de cette Muſique de concert m'arrache des larmes, me ravit,

me transporte, m'enchante, en exprimant des passions dans la manière qui lui est propre, c'est-à-dire, sans que l'expression nuise au *Chant*, sans que la Musique cesse d'être de la Musique ; pourquoi l'interdire au théâtre ? Est-ce pour avoir une déclamation plus vraie, que vous renoncez aux agrémens du *Chant ?* Si c'est là votre objet, vous êtes averti que la Comédie françoise est très-bien placée aux Tuileries ; qu'on y joue tous les jours les pièces des trois grands Tragiques ; & que c'est là qu'il faut aller, plutôt qu'à l'Opéra, pour être fortement ému ».

Depuis quelque temps on a beaucoup raisonné sur la nature du *Chant*. Les uns ont dit que la Musique étoit *un art indisciplinable ;* qu'elle n'imitoit que *par complaisance ;* qu'*une expression suivie & soutenue n'étoit pas compatible avec ses formes passagères & fugitives ;* que dans l'air le plus expressif, il y avoit *nécessairement des passages contradictoires avec l'expression dominante* ; & ils en ont donné pour exemple le premier verset du

Stabat de Pergolèſe. Les autres ont répondu, qu'il étoit difficile, & non pas impoſſible, de concilier avec l'expreſſion l'unité du deſſein dans un *Chant* régulier; que c'étoit là le problême de l'Art, réſolu cent fois par le génie; & que ce premier verſet du *Stabat*, où l'on ne trouvoit des diſparates que parce qu'on l'exécutoit mal, étoit, d'un bout à l'autre, l'expreſſion la plus ſublime d'une douleur profonde, mêlée de plaintes & de ſanglots. Le parti oppoſé au *Chant* ſuivi, à la période muſicale, a prétendu que les airs italiens les plus pathétiques & dans leſquels le deſſein du *Chant* étoit le mieux rempli, n'étoient rien que *des madrigaux*. L'autre parti en a appelé aux *Chants* de Mme Todi, au raviſſement que nous cauſoient les airs pathétiques & mélodieux qu'elle exécutoit dans nos concerts; ils ont demandé ſi la ſcène de l'*Alexandre dans l'Inde*, *Poro donque mori*, que le Public ne s'eſt jamais laſſé d'entendre & d'applaudir avec tranſport, étoit terminée par un madrigal; & ſi cet

air, *Se il ciel mi divide*, manquoit ou d'unité dans le dessein, ou d'analogie dans l'expression ? ils ont demandé si l'air de l'*Olimpiade*, *Se cherca l'amico*; si l'air du *Démophonte*, *Misero pargoletto*, étoient des madrigaux en paroles? & si jamais aucun compositeur en avoit fait des madrigaux en musique ? On a répondu que tous ces airs-là & mille autres n'étoient que de la Musique de pupitre. On a répliqué qu'ils avoient commencé par avoir au théâtre les succès les plus éclatans. On a dit à cela que ce qui avoit paru le sublime de l'expression sur les théâtres d'Italie & sur tous les théâtres de l'Europe, n'étoit pas digne de la scène françoise ; qu'un *Chant* développé ralentiroit trop l'action, & que *pour courir après elle*, il falloit qu'il s'interrompît. A quoi l'on a répondu encore, que, si le *Chant* devoit s'interrompre, ce n'étoit pas la peine qu'il commençât ; qu'un dessein avorté ne faisoit que tromper l'oreille ; que, lorsque l'action devoit courir, elle n'avoit besoin que d'une

déclamation courante; mais que l'intérêt de l'action demandoit bien souvent que l'ame, affectée d'un sentiment, s'en occupât, & que la passion se repliât sur elle-même; que dans la Tragédie l'action ne couroit pas toujours; que non seulement elle permettoit, mais qu'elle exigeoit, dans la scène, des développemens qui en faisoient l'éloquence, & que c'étoit par-là sur-tout que les grands poètes se distinguoient; que ces développemens, loin d'affoiblir l'intérêt de la situation, ne le rendoient que plus sensible; & qu'en retrancher les nuances & les gradations, ce ne seroit pas abréger, ce seroit mutiler la scène; qu'il en étoit de l'expression musicale comme de l'expression poétique; & qu'un sentiment développé par un beau *Chant*, dans toutes ses nuances & dans toutes ses gradations, en devenoit bien plus touchant; qu'à l'Opéra l'office du poète étoit d'esquisser le tableau, & que c'étoit au compositeur de remplir le dessein du poète; qu'ainsi, le précepte d'Horace, *semper ad eventum festinat*,

festinat, avoit été mal entendu ; qu'il falloit se hâter sans doute, mais quelquefois *se hâter lentement*, laisser à l'éloquence poétique, dans la Tragédie, & à l'éloquence musicale, dans l'Opéra, le temps d'employer ses moyens, & ne pas regarder comme perdus pour l'intérêt, les quatre ou cinq minutes, où dans l'air, par exemple, *Misero pargoletto*, un père exprime, par les accens les plus sensibles de la nature, sa tendresse pour son enfant, sa douleur, & son désespoir.

Cette querelle n'auroit jamais fini, si l'un des plus habiles compositeurs d'Italie ne fût venu la terminer de la seule façon dont elle pouvoit l'être. Il a essayé de rendre notre Opéra chantant ; & ses airs, où le *Chant* est aussi développé, aussi arrondi, aussi fidèle au rhythme & à l'unité du dessein que dans la Musique italienne, ont paru, même aux oreilles françoises, des modèles d'expression. Voilà, je crois la question décidée ; & les seuls airs d'*Oreste* & de *Pilade* dans l'*Iphigénie en Tauride* de M. *Piccini*,

ont mieux réſolu la difficulté, que cent brochures, pour & contre, n'auroient jamais pu l'éclaircir.

Vinci eſt regardé comme l'inventeur de la période muſicale, c'eſt-à-dire, du *Chant* réduit à l'unité de deſſein. Dans des vers faits à la louange de ce compoſiteur célèbre, voici la leçon qu'on a feint que *Polymnie* lui avoit donnée lorſqu'il étoit encore enfant. Je ne cite ces vers que parce qu'ils rendent plus ſenſible la théorie de l'Art du *Chant*.

Lorſqu'à tes yeux la roſe ou l'anémone
S'épanouït; quand les dons de Pomone,
Le doux raiſin, la pêche au teint vermeil,
Sont colorés aux rayons du ſoleil;
Tu crois jouïr de la ſimple nature :
Apprends, mon fils, que la fleur, que le fruit
Tient ſa beauté d'une lente culture;
Que la nature a d'abord tout produit
Négligemment, comme le fruit ſauvage,
Comme la fleur des champs & des buiſſons;
Et que plus riche, & plus belle, & plus ſage,
Elle doit tout à l'heureux eſclavage
Où la tient l'art, formé par ſes leçons.
Oui, ſon diſciple eſt devenu ſon maître :

En l'imitant, il sait la corriger;
Il suit ses pas pour la mieux diriger;
Il rend meilleur tout ce qu'elle fait naître,
Et l'avertit de ne rien négliger.
Si tu veux voir la mélodie éclore,
Du laboureur écoute la chanson :
Elle ressemble au fruit de ce buisson,
A cette fleur pâle, simple, inodore,
Qui sous la faux tombe avec la moisson.
Je l'avois pris inculte à son aurore,
Ce fruit sauvage, & pour moi précieux.
Je le cultive ; il croît, il se colore :
Je le cultive ; il s'embellit encore :
Le voilà mûr ; il est délicieux.
Imite-moi. Sous un orme où l'on danse,
Tu vois souvent Philémon & Baucis
Sauter ensemble : un pas lourd, mais précis,
Marque le nombre & note la cadence.
Ce mouvement, dans les sons de la voix,
A pour l'oreille un attrait qui l'enchante :
Dans les forêts, le sauvage qui chante,
Fidèle au rhythme, en observe les lois.
Tel est le *Chant*, même dès sa naissance.
Et garde-toi, par l'erreur aveuglé,
De lui donner un moment de licence :
Comme un pendule il doit être réglé;
Et la mesure en est l'ame & l'essence.
Ce n'est pas tout : suspendus à propos
Ses mouvemens sont mêlés de repos.

Ainſi les ſons, liés en période,
Auront leur cercle auſſi bien que les mots.
Et, mon enfant, laiſſe dire les ſots :
Comme l'eſprit, l'oreille a ſa méthode.
On te dira qu'un ſtyle mutilé,
Dur, raboteux, diſſonant, ampoulé,
A la nature eſt un *Chant* qui reſſemble;
N'en crois jamais que l'oreille & l'inſtinct,
Qui d'un *Chant* pur, analogue, & diſtinct,
A préféré la rondeur & l'enſemble.
Le grand problême & l'écueil de mon Art,
C'eſt le motif, c'eſt ce coup de lumière,
Ce trait de feu, cette beauté première,
Que le génie obtient ſeul du haſard.
Un long travail peut donner tout le reſte :
Par des calculs on aura des accords,
Avec du bruit on remûra.... les corps;
Mais la penſée eſt comme un don céleſte.
Je la réſerve à mes vrais favoris ;
Je te la donne, à toi que je chéris.
Un mal-adroit quelquefois la rencontre;
Mais il la gâte, ou la laiſſe échapper.
L'eſprit, le goût, l'habileté ſe montre
Dans le talent de la développer.
D'un deſſein pur l'unité variée,
Un tour facile, élégant, arrondi,
Un eſſor libre & ſagement hardi,
Et la nature avec l'art mariée ;
Voilà le *Chant* par les dieux applaudi.

CHŒUR. Si l'on en croit les admirateurs de l'antiquité, la Tragédie a fait une perte considérable en renonçant à l'usage du *Chœur*. Mais, 1°. sur le théâtre ancien il étoit souvent déplacé; 2°. lors même qu'il y étoit employé le plus à propos, ses inconvéniens balançoient au moins ses avantages; 3°. quand même il seroit vrai qu'il convenoit au genre de la Tragédie ancienne, il n'en seroit pas moins incompatible avec le systême, tout différent, de la Tragédie moderne, & avec la nouvelle forme de nos théâtres.

D'abord le *Chœur* étant devenu, d'acteur principal qu'il étoit sur le chariot de Tespis, un personnage subalterne, un simple confident de la scène tragique, on se fit une habitude de l'y voir; cette habitude le mit en possession du théâtre. Le *Chœur* chantoit; les grecs vouloient de la musique: le *Chœur* représentoit le peuple; & le peuple aimoit à se voir dans la confidence des Grands: le *Chœur* faisoit décoration; & on l'employoit à

remplir le vide d'un théâtre immenſe.

Rien de plus convenable, de plus touchant, & de plus beau que de voir, dans la Tragédie des *Perſes*, les vieillards choiſis par Xercès pour gouvener en ſon abſence, attendre, avec inquiétude, le ſuccès de la bataille de Salamines ; environner le coùrrier qui en porte la nouvelle ; interrompre par des cris de douleur le récit de ce grand déſaſtre.

Rien de plus terrible que le *Chœur des Euménides* dans la Tragédie de ce nom : on dit que l'effroi qu'il cauſa fut tel, que dans l'amphithéâtre les femmes enceintes avortèrent. Depuis cet accident, le *Chœur*, qui étoit compoſé de cinquante perſonnes, fut réduit à quinze, & puis à douze, moins, à la vérité, pour affoiblir l'impreſſion du ſpectacle, que pour en diminuer les frais.

Rien de plus naturel & de plus pathétique que d'entendre, dans la Tragédie d'*Œdipe*, ce roi environné des enfans des thébains, conduits par le grand-prêtre, ouvrir la ſcène par ces

mots : « Infortunés enfans, tendre race de l'antique Cadmus, quel ſujet de triſteſſe vous raſſemble en ces lieux ? que veulent dire ces bandelettes, ces branches, ces ſymboles des ſupplians !..... Quelle crainte, quelle calamité, quel malheur préſent ou futur vous réunit aux pieds des autels ? Parlez, me voici prêt à vous ſecourir : je ſerois inſenſible, ſi je n'étois ému d'un ſpectacle ſi touchant ».

Et le prêtre lui répondre : « Vous voyez, grand roi, cette troupe inclinée aux pieds de nos autels. Voici des enfans qui ſe ſoutiennent à peine, des ſacrificateurs courbés ſous le poids des années, & des jeunes hommes choiſis. Pour moi, je ſuis le grand-prêtre du ſouverain des dieux. Le reſte du peuple, orné de couronnes, eſt diſperſé dans la place ; les uns entourent les temples de Jupiter & de Pallas, les autres ſont autour des autels d'Apollon ſur le bord du fleuve. La cauſe d'une ſi vive douleur ne vous eſt pas inconnue. Hélas ! Thèbes, preſ-

que ensevelie dans un océan de maux, peut à peine lever la tête au-dessus des abîmes profonds qui l'environnent. Déjà la terre a vu périr les moissons naissantes & les tendres troupeaux. Les enfans expirent dans le sein de leurs mères. Un dieu ennemi, un feu dévorant, une peste cruelle ravage la ville & enlève les habitans. Le noir Pluton, enrichi de nos pertes, se rit de nos gémissemens & de nos pleurs. Tournés vers les autels de votre palais, nous vous invoquons, sinon comme un Dieu, du moins comme le plus grand des hommes, seul capable de soulager nos maux & d'appaiser la colère du ciel ».

Quelquefois aussi un dialogue plus pressé du *Chœur* avec le personnage en action, étoit naturel & touchant, comme on le voit dans le *Philoctète*.

Mais s'il y a dans le théâtre grec quelques exemples de cet heureux emploi du *Chœur*, combien de fois ne l'y voit-on pas inutile, oiseux, importun, & contre toute vraisemblance ? Quelle

apparence que Phèdre confie ſa honte aux femmes de Trézène ? De quel ſecours eſt à l'innocence d'Hippolyte ce *Chœur* de femmes, ce témoin muet, qui, le voyant condamné par ſon père, ſe contente de faire cette froide réflexion : « Qui des mortels peut-on appeler heureux, quand on voit la fortune de nos rois ſujette à une ſi triſte révolution » ? Quoi de plus froid encore & de plus à contretemps que cette première partie du *Chœur* qui ſuit la ſcène où Phèdre a pris la réſolution de mourir ?

« Que ne ſuis-je ſur un rocher élevé, & changée en oiſeau ! à la faveur de mes aîles, je paſſerois ſur la mer adriatique & ſur les rives du Pô, où les infortunées ſœurs de Phaéton répandent des larmes d'ambre.

» J'irois aux riches jardins des Heſpérides, nymphes dont la douce voix charme les oreilles, dans ces climats où Neptune ne laiſſe plus le paſſage libre aux nautonniers : car il a pour terme le ciel ſoutenu par Atlas. Là, coulent tou-

jours du palais de Jupiter les bienheureuses sources de l'ambroisie. Là, un terrein toujours fécond en célestes richesses, produit ce qui fait la félicité des Dieux ».

Il s'agit bien de passer sur les rives du Pô, ou dans le jardin des Hespérides ! Il s'agit de secourir Phèdre réduite au désespoir, ou de sauver l'innocent Hippolyte.

En pareil cas, notre vieux poète Hardi faisoit dire au *Chœur*, se parlant à lui-même.

O couards ! ô chétifs ! ô lâches que nous sommes !
Indignes de tenir un rang parmi les hommes !
Endurer, spectateurs, tel opprobre commis !

Les deux grands inconvéniens de l'usage continuel du *Chœur* dans la Tragédie ancienne, étoient, l'un d'exiger nécessairement pour le lieu de la scène un endroit public, comme un temple, un portique, une place où le peuple fût censé pouvoir accourir; l'autre, de rendre indispensable, par sa présence, l'unité de lieu & de temps; & de là une gêne continuelle dans le choix des sujets

& dans la disposition de la fable, ou une foule d'invraisemblances dans la composition & dans l'exécution. *Voyez* ENTR'-ACTE, UNITÉ.

Ce qu'il eût fallu faire du *Chœur*, sur le théâtre ancien, pour l'employer avec avantage, c'eût été de l'introduire toutes les fois qu'il auroit pu contribuer au pathétique ou à la pompe du spectacle; & de s'en délivrer toutes les fois qu'il étoit déplacé, inutile, ou gênant.

Mais si par la nature de l'action théâtrale, qui étoit communément une calamité publique, ou du moins quelque événement qui ne pouvoit être caché, une foule de confidens y pouvoient être mis en scène; si la simplicité de la fable, la pompe du spectacle, & la nécessité de remplir un théâtre immense, qui sans cela auroit paru désert, demandoient quelquefois la présence du *Chœur*; il n'en est pas de même dans un genre de Tragédie où ce n'est plus, ni un arrêt de la destinée, ni un oracle, ni la volonté d'un dieu qui conduit l'action théâtrale

& qui produit l'événement ; mais le jeu des passions humaines, qui, dans leurs mouvemens intimes & cachés, ont peu de confidens & souffriroient peu de témoins.

Quoiqu'il ne soit pas vrai, comme on l'a dit, que la Tragédie fût un spectacle religieux chez les grecs ; il est vrai du moins que les opinions religieuses s'y mêloient sans cesse, ainsi que les cérémonies du culte : & c'est ce qui rendoit majestueuse pour eux cette espèce de procession du *Chœur*, qui sur trois files se promenoit en cadence, dans l'intervalle des scènes, tournant à gauche, & puis à droite, chantant la strophe & l'antistrophe, puis s'arrêtant & chantant l'épode, le tout pour exprimer, dit-on, les mouvemens du ciel & l'immobilité de la terre. Mais certainement rien de semblable ne convient au théâtre de Cinna, de Britannicus, de Zaïre.

Nos premiers poètes tragiques, en imitant les grecs, ne manquèrent pas d'adopter le *Chœur ;* & jusqu'au temps de Hardi, le *Chœur* étoit chanté. Cet

accord des voix étoit connu ſur nos premiers théâtres dans ce qu'on appeloit *Myſtères* : le Père éternel avoit trois voix, un deſſus, une haute-contre, & & une baſſe, à l'uniſſon. Hardi ſe réduiſit à faire parler le *Chœur* par l'organe d'un coryphée : dans le Coriolan de ce poète, le *Chœur* dialogue avec le ſénat, & dit de ſuite juſqu'à quarante vers. Dès lors il ne fut plus queſtion du *Chœur* en intermède, juſqu'à l'*Athalie* de Racine, pièce unique dans ſon genre & abſolument hors de pair.

Voltaire, dans ſon *Œdipe*, a voulu mettre le *Chœur* en ſcène : jamais il ne fut mieux placé ; & l'extrême difficulté de l'exécution l'a cependant fait ſupprimer. Depuis, on s'eſt borné, comme Hardi, lorſque l'action exige une aſſemblée, à faire parler un ou deux perſonnages au nom de tous : c'eſt là ſeule eſpèce de *Chœur* qu'admette la ſcène françoiſe ; & dans les ſujets mêmes, ſoit anciens, ſoit modernes, dont le ſpectacle demande le plus de pompe & d'appareil,

comme les deux *Iphigénies*, *Mahomet*, & *Sémiramis*, un théâtre où l'action se passe immédiatement sous nos yeux, rend presque impossible le concert & l'accord d'une multitude assemblée qui parleroit en même temps. Il est vrai qu'en la faisant chanter comme les grecs, la difficulté seroit moindre ; mais le chant du *Chœur*, entremêlé avec une déclamation simple, fera toujours pour nos oreilles une disparate & une invraisemblance, qui, dans le genre sérieux & grave, nuiroit trop à l'illusion.

Dans ce qu'on appelle chez les grecs la Comédie ancienne, comme ce n'étoit communément qu'une satire politique, le *Chœur* étoit très-bien placé : il représentoit le peuple, ou une classe de citoyens, tantôt allégoriquement, comme dans les *Oiseaux* & dans les *Guêpes* ; tantôt au naturel, comme dans les *Acharniens*, les *Harangueuses*, les *Chevaliers* ; & le poète l'employoit ou à faire la satire de la république, ou à sa propre défense & à son apologie. C'est ainsi que

dans les *Acharniens*, le *Chœur*, traitant le peuple d'enfant & de dupe, lui reproche son imbécillité à se laisser séduire par des louanges, tandis qu'Aristophane a seul osé lui dire la vérité en plein théâtre, au péril de sa vie. « Laissez-le faire, ajoute le *Chœur* : il n'a eu en vue que le bien, & il le procurera de toutes ses forces, non par de basses adulations & des souplesses artificieuses, mais par de salutaires avis ». La Comédie du second & du troisième âge changea de caractère, & le *Chœur* lui fut interdit.

CHŒUR *d'Opéra.* Que vingt personnes parlent ensemble, leurs articulations se mêlent, les sons de leurs voix se confondent, & l'on n'entend qu'un bruit confus. Mais dans un chant dont toutes les articulations & les intonations sont prescrites & mesurées, vingt voix d'accord n'en feront qu'une ; & de leur concert peuvent résulter de grands effets, soit du côté de l'harmonie, soit du côté de l'expression.

Je vais plus loin. Dans un ſpectacle où il eſt reçu que la parole ſera chantée, le *Chœur* a ſa vraiſemblance comme le récitatif, & cette vraiſemblance eſt la même que celle du duo, du trio, du quatuor, &c. Mais ce que j'ai dit du duo françois, je le dis de même du *Chœur* : en s'éloignant de la nature, il a perdu de ſes avantages. *Voyez* Duo.

Il arrive ſouvent dans la réalité qu'un peuple entier pouſſe le même cri, qu'une foule de monde dit à la fois la même choſe ; & comme on accorde toujours quelque liberté à l'imitation, le *Chœur*, en imitant ce cri, ce langage unanime d'une multitude aſſemblée, peut ſe donner quelque licence : l'art & le goût conſiſtent à preſſentir juſqu'où l'extenſion peut aller. Or c'en eſt trop, que de faire tenir enſemble à tout un peuple un long diſcours ſuivi, & dans les mêmes termes, à moins que ce ne ſoit un diſcours appris, comme un hymne : & tel peut être ſuppoſé, par exemple, le *Chœur*, *Brillant ſoleil !* dans l'acte des Incas ; le

Chœur

Chœur de Thétis & de Pélée, *O destin quelle puissance !* le *Chœur* de Jephté, *Le ciel, l'enfer, la terre, & l'onde*, & tout ce qui se chante dans des solennités.

Il faut donc distinguer, dans l'hypothèse théâtrale, le *Chœur* appris, & le *Chœur* impromptu. Le premier peut paroître composé avec art, sans détruire la vraisemblance ; mais dans l'autre l'on ne doit voir que l'unanimité fortuite & momentanée des sentimens dont une multitude est émue à la fois. Plus ces sentimens seront vifs & rapides, & plus l'expression en sera simple, naturelle, & concise; plus il sera vraisemblable que tout un peuple ait dit la même chose en même temps.

> Atys, Atys lui-même
> Fait périr ce qu'il aime.

Cependant une des plus grandes beautés du chant du *Chœur* c'est le dessein : ce dessein demande quelque étendue pour se développer, & quelque suite pour se donner de la rondeur & de l'ensemble : le moyen de décrire un cercle harmo-

nieux en imitant des cris, des mots entrecoupés ! Voilà sans doute la difficulté, mais aussi le secret de l'art ; & ce secret se réduit, du côte du poète, à dialoguer le *Chœur*, comme j'ai déjà dit de former le duo. Que les différentes parties se séparent & se rejoignent ; que tantôt elles se contrarient, & que tantôt elles s'accordent ; que deux, trois voix, une voix seule, de temps en temps, se fasse entendre, qu'une partie lui réponde, qu'une autre partie la soutienne, & qu'enfin toutes se ramènent à un sentiment unanime, ou se choquent dans un combat de deux sentimens opposés : voilà le *Chœur* qui devient une scène étendue & développée, & qui, dans son imitation, a toute la vérité de la nature, avec cette seule différence, que d'un tumulte populaire on aura fait un chant & un concert harmonieux.

Un vrai modèle dans ce genre, c'est le *Chœur* de l'opéra d'Atys, à la descente de *Cibèle : Venez, reine des dieux, venez*. C'est de M. Piccini que nos jeunes

compositeurs doivent apprendre à faire des *Chœurs* mélodieux.

En critiquant les *Chœurs* de l'Opéra françois, on a cité ce morceau de Poésie rhythmique que nous a conservé Lampride, où est exprimé le cri de fureur & de joie du peuple romain à la mort de l'empereur Commode ; & on a dit : *Que les gens de goût décident* entre ce *Chœur* & les *Chœurs* d'Opéra. Mais on n'a mis en comparaison que deux mauvais *Chœurs* de Quinault ; & ces deux exemples ne prouvent pas que nos *Chœurs* soient toujours mauvais. Celui de Lampride, au style près, dont la bassesse est dégoûtante, seroit pathétique sans doute ; mais rien n'empêche que dans nos Opéra on n'en compose sur ce modèle. Et pourquoi ne pas rappeler ceux de Castor, celui d'Alceste, *Alceste est morte !* celui de Jephté, celui de Coronis, celui des Incas, & nombre d'autres qui ont leur beauté & qui produisent leur effet ? On auroit encore eu de l'avantage à leur opposer celui de Lampride ; mais on n'au-

roit pas eu le plaisir de dire que l'un étoit sublime, & que les autres étoient plats. La vérité simple est que l'action, le dialogue, le pathétique seront toujours très-favorables à la forme du *Chœur*, & que le genre de notre Opéra y donne lieu, toutes les fois que la situation est passionnée & qu'elle intéresse une multitude: c'est au poète à saisir le moment; c'est au musicien à le seconder. On peut voir dans les Opéra de M. Gluck & dans ceux de M. Piccini, de combien de beaux *Chœurs* ils ont enrichi notre scène. Dans les *Chœurs* dont l'effet résulte de l'harmonie, le compositeur allemand s'est signalé; le compositeur italien excelle dans les *Chœurs* où l'expression demande le charme de la mélodie. *Voyez* AIR, CHANT, DUO, LYRIQUE, RÉCITATIF.

CHRIE. Sorte d'amplification que les rhéteurs donnent à faire à leurs disciples, & qui consiste à commenter un mot sentencieux ou un fait mémorable. La

forme qu'ils ont prefcrite à cette efpèce d'acroftiche eft le chef-d'œuvre de la pédanterie.

Quoi de plus pédantefque en effet que d'apprendre aux enfans à s'appefantir fur un mot ou fur un trait de caractère, dont la vivacité rapide fait fouvent la grâce & la force ? Quoi de plus contraire au bon goût, au bon fens, au bon emploi d'un temps précieux, que d'affujettir l'imagination & la penfée, dans une jeune tête, à une marche laborieufe & contrainte, qui à chaque pas contrarie tous leurs mouvemens naturels ?

Qu'on s'imagine qu'un enfant, à qui l'on propofe pour fujet d'une *Chrie verbale* ce vers d'Horace,

Orandum eft ut fit mens fana in corpore fano ;

ou pour fujet d'une *Chrie active*, le gefte de Tarquin, coupant les têtes des pavots ; ou pour fujet d'une *Chrie mixte*, l'action de Diogène dans l'attitude d'un fuppliant, tendant la main, dans la place publique, à une ftatue de marbre, &

ſa réponſe à celui qui, le trouvant dans cette attitude, lui demanda ce qu'il faiſoit là : *Je m'exerce à endurer des refus ;* qu'on s'imagine, dis-je, qu'un malheureux enfant eſt condamné par *Aphtonius* à diviſer le ſujet qu'on lui donne en huit parties, c'eſt-à-dire, en huit ſortes de torture pour ſon eſprit.

Ces parties ſont, 1°. le *préambule, à laudativo* ; lequel préambule doit contenir l'éloge de l'action ou de la ſentence, & de celui qui en eſt l'auteur. Mais c'eſt Tarquin qui conſeille à ſon fils de faire trancher la tête à tous les notables de ſon village, de *Gabies ;* n'importe, il faut louer Tarquin & la belle leçon qu'il donne.

2°. La *paraphraſe.* Mais la penſée eſt claire & ſimple, & d'une vérité évidente, comme celle-ci :

Multa ſenem circumveniunt incommoda.

N'importe, il la faut expliquer & l'amplifier *à paraphraſtico.*

3°. La *cauſe.* Mais la cauſe eſt ſou-

vent la nature même du cœur humain, comme dans cette vérité : *ira furor brevis est ;* & cela passe l'intelligence & d'un enfant & d'un philosophe. N'importe, il faut que l'enfant argumente *à causâ*, dût-il ne savoir ce qu'il dit.

4°. Le *contraire*. Mais quel tourment pour un enfant de chercher le contraire d'une maxime vague, comme de celle-ci : *Fronti nulla fides*. N'importe, il faut qu'il se casse la tête pour prouver *à contrario*.

5°. Le *semblable*. Mais quelle est la similitude de cette pensée de Térence, *Crescit in adversis virtus?* On y a trouvé, pour emblême, la flamme d'une torche exposée au vent ; on peut aussi y employer l'image du chêne, qui, sur le sommet d'une montagne, s'éleve & s'affermit au milieu des tempêtes : mais cela sera-t-il présent à l'imagination d'un enfant? N'importe, il faut qu'il prouve *à simili*, quoiqu'il soit vrai, en général, que les images ne prouvent rien.

6°. L'*exemple*. Mais quels exemples

peut citer un enfant dont la tête eſt vide, qui ne ſait que très-peu de choſe des temps anciens, & rien des temps modernes ? Il faut pourtant qu'il batte la campagne, & qu'il raiſonne *ab exemplo*.

7°. Le *témoignage*, c'eſt-à-dire, l'autorité des auteurs graves, que l'écolier n'a jamais lus ou qu'il a lus ſans réflexion, & qu'il n'a certainement pas aſſez préſens pour en faire uſage à propos.

8°. Quoiqu'aſſez ſouvent il n'y ait pas lieu à l'*épilogue*, on l'oblige à épiloguer, & cela s'appelle conclure *à brevi epilogo*.

Il eſt bien vrai que le régent indique à l'écolier & les paſſages & les exemples; qu'il lui ſuggère auſſi les cauſes, les reſſemblances, les contraſtes, ou plutôt qu'il lui dicte ce qu'il doit inventer. Mais quelle miſérable manière de former l'eſprit des jeunes gens, que de les mener ainſi à la liſière !

Encore il faut voir ce que c'eſt que les canevas qu'on leur trace & que les modèles qu'on leur préſente. Qui croi-

roit que pour confirmer cette vérité éternelle :

Breve & irreparabile tempus
Omnibus est vitæ ;

qui croiroit que les témoignages cités & accolés par le père de *Colonia*, sont *Job* & *Phèdre* le fabuliste ? Qui croiroit que, dans la même *Chrie*, les exemples du bon emploi du temps sont les vierges & les martyrs ? Virgile assurément ne s'attendoit pas à être si bien appuyé.

La première règle du bon sens, dans l'art d'instruire, est de ne faire faire aux apprentis que ce qu'ils feront étant maîtres, en commençant par ce qu'il y a de plus simple & de plus facile. Or la *Chrie*, qui n'est d'usage dans aucun genre d'Eloquence, & qu'on ne fera certainement jamais hors du collége, est encore ce que les rhéteurs ont pu imaginer de plus difficile & de plus compliqué. Ainsi, dans tous les points la *Chrie* a été inventée & enseignée en dépit du bon sens.

Il faut espérer qu'à présent, qu'on a délivré la tendre mollesse de l'enfance des

entraves du maillot, & les grâces de l'adolefcence de leur prifon de baleine, on fera pour l'efprit humain ce qu'on a fait pour le corps ; que la penfée, l'imagination, le fentiment, dans la jeuneffe, feront délivrés à leur tour des braffières du pédantifme ; & que la *Chrie*, comme la plus barbare des inventions fcolaftiques, fera profcrite pour jamais : l'Univerfité de Paris l'a bannie de fes écoles.

COMÉDIE. C'eft l'imitation des mœurs, mife en action : imitation des mœurs, en quoi elle diffère de la Tragédie & du Poème héroïque ; imitation en action, en quoi elle diffère du Poème didactique moral & du fimple Dialogue.

Elle diffère particulièrement de la Tragédie dans fon principe, dans fes moyens, & dans fa fin. La fenfibilité humaine eft le principe d'où part la Tragédie ; le pathétique en eft le moyen ; la crainte des paffions funeftes, l'horreur des grands crimes, & l'amour des fublimes vertus font les fins qu'elle fe propofe. La ma-

lice naturelle aux hommes eſt le principe de la *Comédie*. Nous voyons les défauts de nos ſemblables avec une complaiſance mêlée de mépris, lorſque ces défauts ne ſont ni aſſez affligeans pour exciter la compaſſion, ni aſſez révoltans pour donner de la haîne, ni aſſez dangereux pour inſpirer de l'effroi. Ces images nous ſont ſourire, ſi elles ſont peintes avec fineſſe : elles nous ſont rire, ſi les traits de cette maligne joie, auſſi frappans qu'inattendus, ſont aiguiſés par la ſurpriſe. De cette diſpoſition à ſaiſir le ridicule, la *Comédie* tire ſa force & ſes moyens. Il eût été ſans doute plus avantageux de changer en nous cette complaiſance vicieuſe en une pitié philoſophique ; mais on a trouvé plus facile & plus sûr de faire ſervir la malice humaine à corriger les autres vices de l'humanité, à peu près comme on emploie les pointes du diamant à polir le diamant même. C'eſt là l'objet ou la fin de la *Comédie*.

Mal à propos l'a-t-on diſtinguée de la Tragédie par la qualité des perſonnages :

le roi de Thebes, & Jupiter lui-même, font des perfonnages comiques dans l'Amphitryon ; & Spartacus, de la même condition que Sofie, eft un perfonnage tragique à la tête de fes conjurés. Le degré des paffions ne diftingue pas mieux la *Comédie* de la Tragédie : le défefpoir de l'Avare, lorfqu'il a perdu fa caffette, ne le cède en rien au défefpoir de Philoctète, à qui on enlève les flèches d'Hercule. Des malheurs, des périls, des fentimens extraordinaires caractèrifent la Tragédie ; des intérêts & des caractères communs conftituent la *Comédie*. L'une peint les hommes comme ils ont été quelquefois ; l'autre, comme ils ont coutume d'être. La Tragédie eft un tableau d'hiftoire ; la *Comédie* eft un portrait : non le portrait d'un feul homme, comme la fatire, mais d'une efpèce d'hommes répandus dans la fociété, & dont les traits les plus marqués font réunis dans une même figure. Enfin le vice n'appartient à la *Comédie* qu'autant qu'il eft ridicule & méprifable : dès que le vice eft odieux,

il est du ressort de la Tragédie. C'est ainsi que Molière a fait de l'imposteur un personnage comique dans *Tartufe*; & Shakespeare, un personnage tragique dans *Glocestre*. Si Molière a rendu Tartufe odieux au cinquième acte, c'est, comme J. B. Rousseau le remarque, *par la nécessité de donner le dernier coup de pinceau à son personnage.*

On demande si la *Comédie* est un poème? question aussi difficile à résoudre qu'inutile à proposer, comme toute les disputes de mots. Veut-on approfondir un son, qui n'est qu'un son, comme s'il renfermoit la nature des choses? La *Comédie* n'est point un poème pour celui qui ne donne ce nom qu'à l'héroïque & au merveilleux; elle en est un pour celui qui met l'essence de la Poésie dans la peinture. Un troisième donne le nom de poème à la *Comédie* en vers, & le refuse à la *Comédie* en prose; sur ce principe que la mesure n'est pas moins essentielle, à la Poésie qu'à la Musique. Mais qu'importe qu'on diffère sur

le nom, pourvu qu'on ait la même idée de la chose ? L'*Avare*, ainsi que le *Télémaque*, sera, ou ne sera point un poème; il n'en sera pas moins un ouvrage excellent. On disputoit à Adisson que *le Paradis perdu* fût un poème héroïque : *Eh bien*, dit-il, *ce sera un poème divin*.

Comme presque toutes les règles du poème dramatique concourent à rapprocher par la vraisemblance la fiction de la réalité, l'action de la *Comédie* nous étant plus familière que celle de la Tragédie, & le défaut de vraisemblance plus facile à remarquer, les règles y doivent être plus rigoureusement observées : de là cette unité, cette continuité de caractère, cette aisance, cette simplicité dans le tissu de l'intrigue, ce naturel dans le dialogue, cette vérité dans les sentimens, cet art de cacher l'art même dans l'enchaînement des situations, d'où résulte l'illusion théâtrale.

Si l'on considère le nombre des traits qui caractérisent un personnage comique, on peut dire que la *Comédie* est une imi-

tation exagérée. Il eſt bien difficile en effet qu'il échappe en un jour à un ſeul homme autant de traits d'avarice que Molière en a raſſemblé dans Harpagon. Mais cette exagération rentre dans la vraiſemblance, lorſque les traits ſont multipliés par des circonſtance ménagées avec art. Quant à la force de chaque trait, la vraiſemblance a des bornes. L'Avare de Plaute examinant les mains de ſon valet, lui dit : *Voyons la troiſième*, ce qui eſt choquant : Molière a traduit *l'autre*, ce qui eſt naturel, attendu que la précipitation de l'Avare a pu lui faire oublier qu'il a déjà examiné deux mains, & prendre celle-ci pour la ſeconde. *Les autres* eſt une faute du comédien, qui s'eſt gliſſée dans l'impreſſion.

Il eſt vrai que la perſpective du Théâtre exige une couleur forte & de grandes touches, mais dans de juſtes proportions, c'eſt-à-dire, telles que l'œil du ſpectateur les réduiſe ſans peine à la vérité de la nature. Le *Bourgeois gentilhomme* paye les titres que lui donne un complaiſant

mercenaire, & c'est ce qu'on voit tous les jours; mais il avoue qu'il les paye, *Voilà pour le monseigneur*, & c'est en quoi il renchérit sur ses modèles. Molière tire d'un sot l'aveu de ce ridicule, pour le mieux faire apercevoir dans ceux qui ont l'esprit de le dissimuler. Cette espèce d'exagération demande une grande justesse de raison & de goût. Le Théâtre à son optique; & le tableau est manqué dès que le spectateur s'aperçoit qu'on a outré la nature.

Par la même raison, il ne suffit pas, pour rendre l'intrigue & le dialogue vraisemblables, d'en exclure ces *aparté*, que l'hypothèse théâtrale ne rend pas toujours assez naturels, & ces méprises fondées sur une ressemblance ou un déguisement prétendu, supposition que tous les yeux démentent, hors ceux du personnage qu'on a dessein de tromper; il faut encore que tout ce qui se passe & se dit sur la scène soit une peinture si naïve de la société, qu'on oublie qu'on est au spectacle. Un tableau est mal peint, si au premier coup-d'œil on pense à la toile,

toile, & si l'on remarque le mélange des couleurs, avant que de voir des rondeurs, des reliefs, & des lointains. Le prestige de l'art, c'est de cacher l'art même, au point que non seulement l'illusion précède la réflexion, mais qu'elle la repousse & l'écarte. Telle devoit être l'illusion des grecs & des romains aux *Comédies* de Ménandre & de Térence, non à celles d'Aristophane & de Plaute. Observons cependant, à propos de Térence, que le possible, qui suffit à la vraisemblance d'un caractère ou d'un événement tragique, ne suffit pas à la vérité de la *Comédie*. Ce n'est point un père comme il peut y en avoir, mais un père comme il y en a souvent; ce n'est point un individu, mais une espèce qu'il faut prendre pour modèle: contre cette règle pèche le caractère unique du *Bourreau de lui-même.*

Ce n'est point une combinaison possible à la rigueur, c'est une suite naturelle d'événemens familiers, qui doivent former l'intrigue de la *Comédie:* principe qui

condamne l'intrigue de l'*Hécyre*, si toutefois Térence a eu dessein de faire une *Comédie*, d'une action toute pathétique, & d'où il écarte jusqu'à la fin, avec une précaution marquée, le seul personnage qui pouvoit être plaisant.

D'après ces règles que nous allons avoir occasion de développer & d'appliquer, on peut juger des progrès de la *Comédie*, ou plutôt de ses révolutions.

Sur le chariot de Tespis, la *Comédie* n'étoit qu'un tissu d'injures adressées aux passans par des vendangeurs barbouillés de lie. Cratès, à l'exemple d'Epicharmus & de Phormis, poètes siciliens, l'éleva sur un théâtre plus décent & dans un ordre plus régulier. Alors la *Comédie* prit pour modèle la Tragédie inventée par Eschyle : ou plutôt l'une & l'autre se formèrent sur les poésies d'Homère ; l'une, sur l'Iliade & l'Odyssée ; l'autre ; sur le Margitès, poème satirique du même auteur : & c'est là proprement l'époque de la naissance de la *Comédie* grecque.

On la divise en *ancienne*, *moyenne*,

& *nouvelle*, moins par ses âges, que par les différentes modifications qu'on y observa successivement dans la peinture des mœurs. D'abord on osa mettre sur le théâtre d'Athènes des satires en action; c'est-à-dire, des personnages connus & nommés, dont ont imitoit les ridicules & les vices: telle fut la *Comédie ancienne*.

Si quis erat dignus describi, quod malus, aut fur,
Quod mœchus foret, aut sicarius, aut alioqui
Famosus, multâ cum libertate notabant. (Hor.)

Les lois, pour réprimer cette licence, défendirent de nommer. La malignité des poètes, ni celle des spectateurs ne perdit rien à cette défense: la ressemblance des masques, des vêtemens, de l'action, désignèrent si bien les personnages, qu'on les nommoit en les voyant. Telle fut la *Comédie moyenne*, où le poète, n'ayant plus à craindre le reproche de la personnalité, n'en étoit que plus hardi dans ses insultes, d'autant plus sûr d'ailleurs d'être applaudi, qu'en repaissant la malice des spectateurs par la noirceur de ses por-

traits, il ménageoit encore à leur vanité le plaisir de deviner les modèles. C'est dans ces deux genres qu'Aristophane triompha tant de fois à la honte des athéniens.

La *Comédie satirique* présentoit d'abord une face avantageuse. Il est des vices contre lesquels les lois n'ont point sévi : l'ingratitude, l'infidélité au secret & à sa parole, l'usurpation tacite & artificieuse du mérite d'autrui, l'intérêt personnel, & l'incapacité dans les affaires publiques, échappent à la sévérité des lois; la *Comédie satirique* y attachoit une peine d'autant plus terrible, qu'il falloit la subir en plein théâtre. Le coupable y étoit traduit, & le Public se faisoit justice. C'étoit sans doute pour entretenir une terreur si salutaire, que non seulement les poètes satiriques furent d'abord tolérés, mais gagés par les magistrats comme censeurs de la République. Platon lui-même s'étoit laissé séduire à cet avantage apparent, lorsqu'il admit Aristophane dans son banquet, si toutefois l'Aristo-

phane comique eſt l'Ariſtophane du banquet, ce qu'on peut au moins révoquer en doute. Il eſt vrai que Platon conſeilloit à Denis la lecture des *Comédies* de ce poète, pour connoître les mœurs de la République d'Athènes; mais c'étoit lui indiquer un bon obſervateur, un eſpion adroit, qu'il n'en eſtimoit pas davantage.

Quant aux ſuffrages des athéniens, un peuple ennemi de toute domination devoit craindre ſur-tout la ſupériorité du mérite. La plus ſanglante ſatire étoit donc sûre de plaire à ce peuple jaloux, lorſqu'elle tomboit ſur l'objet de ſa jalouſie. Il eſt deux choſes que les hommes vains ne trouvent jamais trop fortes, la flatterie pour eux-mêmes, la médiſance contre les autres: ainſi, tout concourut d'abord à favoriſer la *Comédie ſatirique.* On ne fut pas long-temps à s'apercevoir que le talent de cenſurer le vice, pour être utile, devoit être dirigé par la vertu, & que la liberté de la ſatire, accordée à un mal honnête homme, étoit un poignard dans les mains d'un furieux; mais ce furieux conſoloit

l'envie. Voilà pourquoi dans Athènes, comme ailleurs, les méchans ont trouvé tant d'indulgence, & les bons tant de févérité. Témoin la *Comédie des Nuées*, exemple mémorable de la fcélérateffe des envieux, & des combats que doit fe préparer à foutenir celui qui ofe être plus fage & plus vertueux que fon fiècle.

La fageffe & la vertu de Socrate étoient parvenues à un fi haut point de fublimité, qu'il ne falloit pas moins qu'un opprobre folennel pour en confoler fa patrie. Ariftophane fut chargé de l'infame emploi de calomnier Socrate en plein théâtre ; & ce peuple, qui profcrivoit un homme jufte, par la feule raifon qu'il fe laffoit de l'entendre appeler *jufte*, courut en foule à ce fpectacle. Socrate y affifta debout.

Telle étoit la *Comédie* à Athènes, dans le même temps que Sophocle & Eurypide s'y difputoient la gloire de rendre la vertu intéreffante & le crime odieux, par des tableaux touchans ou terribles. Comment fe pouvoit-il que les mêmes fpectateurs

applaudiſſent à des mœurs ſi oppoſées? Les héros célébrés par Sophocle & par Eurypide étoient morts ; le ſage calomnié par Ariſtophane étoit vivant : on loue les grands hommes d'avoir été ; on ne leur pardonne pas d'être.

Mais ce qui eſt inconcevable, c'eſt qu'un comique groſſier, rampant, & obſcène, ſans goût, ſans mœurs, ſans vraiſemblance, ait trouvé des enthouſiaſtes dans le ſiècle de Molière. Il ne faut que lire ce qui nous reſte d'Ariſtophane, pour juger, comme Plutarque, que *c'eſt moins pour les honnêtes gens qu'il a écrit, que pour la vile populace, pour des hommes perdus d'envie, de noirceur, & de débauche.* Qu'on liſe après cela l'éloge qu'en fait Mme Dacier : *Jamais homme n'a eu plus de fineſſe, ni un tour plus ingénieux ; le ſtyle d'Ariſtophane eſt auſſi agréable que ſon eſprit ; ſi l'on n'a pas lu Ariſtophane, on ne connoît pas encore tous les charmes & toutes les beautés du grec ;* &c.

Les magiſtrats s'aperçurent, mais trop

tard, que, dans la *Comédie* appelée *moyenne*, les poètes n'avoient fait qu'éluder la loi qui défendoit de nommer : ils en portèrent une seconde, qui, bannissant du théâtre toute imitation personnelle, borna la *Comédie* à la peinture générale des mœurs.

C'est alors que la *Comédie nouvelle* cessa d'être une satire, & prit la forme honnête & décente qu'elle a conservée depuis. C'est dans ce genre que fleurit Ménandre, poète aussi élégant, aussi naturel, aussi simple qu'Aristophane l'étoit peu. On ne peut, sans regretter sensiblement les ouvrages de ce poète, lire l'éloge qu'en a fait Plutarque, d'accord avec toute l'Antiquité : *C'est une prairie émaillée de fleurs, où l'on aime à respirer un air pur..... La muse d'Aristophane ressemble à une femme perdue ; celle de Ménandre à une honnête femme.*

Mais comme il est plus aisé d'imiter le grossier & le bas, que le délicat & le noble, les premiers poètes latins suivirent les traces d'Aristophane. De ce nom-

bre fut Plaute, qui cependant ne lui ressemble pas.

Térence, qui vint après Plaute, imita Ménandre sans l'égaler. César l'appeloit un *demi-Ménandre*, & lui reprochoit de n'avoir pas la *force comique :* expression que les commentateurs ont interprétée à leur façon, mais qui doit s'entendre de ces grands traits qui approfondissent les caractères, & qui vont chercher le vice jusques dans les replis de l'ame, pour l'exposer en plein théâtre au mépris des spectateurs.

Plaute est plus vif, plus gai, plus fort, plus varié; Térence plus fin, plus vrai, plus pur, plus élégant : l'un a l'avantage que donne l'imagination qui n'est captivée ni par les règles de l'art, ni par celles des mœurs, sur le talent assujetti à toutes ces règles ; l'autre a le mérite d'avoir concilié l'agrément & la décence, la politesse & la plaisanterie, l'exactitude & la facilité : l'un amuse par l'action, & l'autre enchante par le style : on souhaiteroit à Plaute la politesse de Térence, à Térence la gaîté de Plaute.

Les révolutions que la *Comédie* a éprouvées dans ses premiers âges, & les différences qu'on y observe encore aujourd'hui, prennent leur source dans le génie des peuples & dans la forme des gouvernemens : l'administration des affaires publiques, & par conséquent la conduite des chefs, étant l'objet principal de l'envie & de la censure dans un Etat démocratique, le peuple d'Athènes, toujours inquiet & mécontent, devoit se plaire à voir exposer sur la scène, non seulement les vices des particuliers, mais l'intérieur du gouvernement, les prévarications des magistrats, les fautes des Généraux, & sa propre facilité à se laisser corrompre ou séduire. C'est ainsi qu'il a couronné les satires politiques d'Aristophane.

Cette licence devoit être réprimée à mesure que le gouvernement devenoit moins populaire ; & l'on s'aperçoit de cette modération dans les dernières *Comédies* du même auteur, mais plus encore dans l'idée qui nous reste de celles de Ménandre, où l'Etat fut toujours res-

pecté, & où les intrigues privées prirent la place des affaires publiques.

Les romains, sous les consuls, aussi jaloux de leur liberté que les athéniens, mais plus jaloux de la dignité de leur gouvernement, n'auroient jamais permis que la République fût exposée aux traits insultans de leurs poètes. Ainsi, les premiers Comiques latins hasardèrent la satire personnelle, mais jamais la satire politique.

On donnoit toute liberté au bas comique & au comique populaire, dans les *Mimes* & dans les *Atellanes* ; la *Comédie* dans les mœurs grèques, & qu'on appeloit *Palliata*, avoit aussi pleine licence. Mais lorsque les nobles romains étoient en scène, comme dans les pièces qu'on appeloit *Prætextæ*, & dans celles qu'on appeloit *Togatæ*, les mœurs devenoient sérieuses, & le ridicule en étoit banni. Ce genre tenoit le milieu, dit Sénèque, entre le comique & le tragique : *Habent hæc aliquid severitatis*, *& sunt inter tragedias & Comedias mediæ.*

Dès que l'abondance & le luxe eurent adouci les mœurs de Rome, la *Comédie* elle-même perdit de son âpreté ; & comme les vices des grecs avoient passé chez les romains, Térence, pour les imiter, ne fit que copier Ménandre.

Le même rapport de convenance a déterminé le caractère de la *Comédie* sur tous les théâtres de l'Europe, depuis la renaissance des Lettres.

Un peuple qui affectoit autrefois dans ses mœurs une gravité superbe, & dans ses sentimens une enflure romanesque, a dû servir de modèle à des intrigues pleines d'incidens & de caractères hyperboliques : tel est le Théâtre espagnol : c'est là seulement que seroit vraisemblable le caractère de cet amant (Villa Mediana) ;

Qui brûla sa maison pour embrasser sa dame,
L'emportant à travers la flamme.

Mais ni ces exagérations forcées, ni une licence d'imagination qui viole toutes les règles, ni un raffinement de plaisan-

terie ſouvent puérile, n'ont pu faire refuſer à Lopès de Véga une des premières places parmi les poètes comiques modernes. Il joint en effet à la plus heureuſe ſagacité dans le choix des caractères, une force d'imagination que le grand Corneille admiroit lui-même. C'eſt de Lopès de Véga qu'il a emprunté le caractère du *Menteur*, dont il diſoit avec tant de modeſtie & ſi peu de raiſon, *qu'il donneroit deux de ſes meilleures pièces pour l'avoir imaginé.*

Un peuple qui a mis long-temps ſon honneur dans la fidélité des femmes, ou dans une vengeance cruelle de l'affront d'être trahi en amour, a dû fournir des intrigues périlleuſes pour les amans, & capables d'exercer la fourberie des valets : ce peuple, d'ailleurs pantomime, a donné lieu à ce jeu muet, qui quelquefois, par une expreſſion vive & plaiſante, & par une ſorte de caricature qui réjouit la multitude, ſoutient ſeul une intrigue dépourvue d'art, de ſens, d'eſprit, & de goût. Tel eſt le comi-

que italien, aussi chargé d'incidens, mais moins bien intrigué que le comique espagnol. Ce qui caractérise encore plus le comique italien, est ce mélange de mœurs nationales, que la communication & la jalousie mutuelle des petits Etats d'Italie a fait imaginer à leurs poètes. On voit dans une même intrigue un bolonnois, un vénitien, un napolitain, un bergamasque, chacun avec le ridicule dominant de sa patrie. Ce mélange bizarre ne pouvoit manquer de réussir dans sa nouveauté. Les italiens en firent une règle essentielle de leur théâtre, & la *Comédie* s'y vit par-là condamnée à la grossière uniformité qu'elle avoit eue dans son origine. Aussi dans le recueil immense de leurs pièces, n'en trouve-t-on pas une seule dont un homme de goût soutienne la lecture. Les italiens ont eux-mêmes reconnu la supériorité du comique françois; & tandis que leurs histrions se soutiennent dans le centre des beaux arts, Florence les a exclus de son théâtre, & a substitué à leurs farces les meil-

leures *Comédies* de Molière, traduites en italien. A l'exemple de Florence, Rome & Naples admirent fur leur théâtre les chef-d'œuvres du nôtre. Venife fe défend encore de la révolution ; mais elle cédera bientôt au torrent de l'exemple & à l'attrait du plaifir. Paris feul ne verra-t-il plus jouer Molière ? (La révolution qu'on efpéroit en faveur du goût, ne s'eft pas faite encore en Italie. Paris a renvoyé les farceurs italiens ; mais il en a d'autres. Le théâtre de Molière eft plus négligé que jamais : la foule eft à ceux de la foire.) *Voyez* FARCE.

Un Etat où chaque citoyen fe fait gloire de penfer avec indépendance, a dû fournir un grand nombre d'originaux à peindre. L'affectation de ne reffembler à perfonne, fait fouvent qu'on ne reffemble pas à foi-même, & qu'on outre fon propre caractère, de peur de fe plier au caractère d'autrui. Là, ce ne font point des ridicules courans ; ce font des fingularités perfonnelles, qui donnent prife à la plaifanterie : le vice dominant de la fo-

ciété eſt de n'être pas ſociable. Telle eſt la ſource du comique anglois, d'ailleurs plus ſimple, plus naturel, plus philoſophique que les deux autres; & dans lequel la vraiſemblance eſt rigoureuſement obſervée aux dépens même de la pudeur.

Mais une nation douce & polie, où chacun ſe fait un devoir de conformer ſes ſentimens & ſes idées aux mœurs de la ſociété, où les préjugés ſont des principes, où les uſages ſont des lois, où l'on eſt condamné à vivre ſeul dès qu'on veut vivre pour ſoi-même; cette nation ne doit préſenter que des caractères adoucis par les égards, & que des vices palliés par les bienſéances. Tel eſt le comique françois, dont le théâtre anglois s'eſt enrichi, autant que l'oppoſition des mœurs a pu le permettre.

Le comique françois ſe diviſe, ſuivant les mœurs qu'il peint, en *comique bas*, *comique bourgeois*, & *haut comique*. *Voyez* COMIQUE.

Mais une diviſion plus eſſentielle ſe tire de la différence des objets que la *Comédie*

Comédie ſe propoſe : ou elle peint le vice qu'elle rend mépriſable, comme la Tragédie rend le crime odieux ; de là le comique de caractère : ou elle fait les hommes le jouet des événemens ; de là le comique de ſituation : ou elle préſente les vertus communes avec des traits qui les font aimer, & dans des périls ou des malheurs qui les rendent intéreſſantes ; de là le comique attendriſſant.

De ces trois genres, le premier eſt le plus utile aux mœurs, le plus fort, le plus difficile, & par conſéquent le plus rare : le plus utile aux mœurs, en ce qu'il remonte à la ſource des vices, & les attaque dans leur principe ; le plus fort, en ce qu'il préſente le miroir aux hommes, & les fait rougir de leur propre image ; le plus difficile & le plus rare, en ce qu'il ſuppoſe dans ſon auteur une étude conſommée des mœurs de ſon ſiècle, un diſcernement juſte & prompt, & une force d'imagination qui réuniſſe ſous un ſeul point de vue les traits que ſa pénétration n'a pu ſaiſir qu'en détail. Ce

qui manque à la plupart des peintres de caractères, & ce que Molière, ce grand modèle en tout genre, possédoit éminemment, c'est ce coup-d'œil philosophique, qui saisit non seulement les extrêmes, mais le milieu des choses : entre l'hypocrite scélérat & le dévot crédule, on voit l'homme de bien qui démasque la scélératesse de l'un, & qui plaint la crédulité de l'autre. Molière met en opposition les mœurs corrompues de la société, & la probité farouche du Misanthrope : entre ces deux excès paroît la modération d'un homme du monde, qui hait le vice, mais qui ne croit pas devoir s'ériger en réformateur. C'est à cette précision qu'on reconnoît Molière ; & ces deux vers d'Horace semblent avoir été sa règle :

Est modus in rebus ; sunt certi denique fines,
Quos ultra, citraque nequit consistere rectum.

Que si l'on demande pourquoi le comique de situation nous excite à rire, même sans le concours du comique de caractère ; nous demanderons à notre tour d'où vient qu'on rit de la chûte impré-

vue d'un paſſant. C'eſt de ce genre de plaiſanterie que Heinſius a eu raiſon de dire : *Plebis aucupium eſt & abuſus.* *Voyez* PLAISANT.

Il n'en eſt pas ainſi du comique attendriſſant : peut-être même eſt-il plus utile aux mœurs que la Tragédie, vu qu'il nous intéreſſe de plus près, & qu'ainſi, les exemples qu'il nous propoſe nous touchent plus ſenſiblement : c'étoit du moins l'opinion de Corneille. Mais comme ce genre ne peut être ni ſoutenu par la grandeur des objets, ni animé par la force des ſituations, & qu'il doit être à la fois familier & intéreſſant; il eſt difficile d'y éviter le double écueil d'être froid ou d'être romaneſque : c'eſt la ſimple nature qu'il faut ſaiſir, & c'eſt le dernier effort de l'art, que d'être en même temps ingénieux & naturel. Quant à l'origine du comique attendriſſant, il faut n'avoir jamais lu les anciens pour en attribuer l'invention à notre ſiècle : on ne conçoit même pas que cette erreur ait pu ſubſiſter un inſtant chez une nation

accoutumée à voir jouer l'Andrienne de Térence, où l'on pleure dès le premier acte. Quelque critique, pour condamner ce genre, a osé dire qu'il étoit nouveau : on l'en a cru sur sa parole ; tant la légèreté & l'indifférence d'un certain public, sur les opinions littéraires, donne beau jeu à l'effronterie & à l'ignorance !

Tels sont les trois genres de comiques, parmi lesquels nous ne comptons ni le comique de mots si fort en usage dans la société, foible ressource des esprit sans talent, sans étude, & sans goût ; ni ce comique obscène, qui n'est plus souffert sur notre théâtre que par une sorte de prescription, & auquel les honnêtes gens ne peuvent rire sans rougir ; ni cette espèce de travestissement, où le parodiste se traîne après l'original, pour avilir, par une imitation burlesque, l'action la plus noble & la plus touchante : genre méprisable, dont Aristophane est l'auteur.

Mais un genre supérieur à tous les autres, est celui qui réunit le comique de situation & le comique de caractère, c'est-

-à-dire, dans lequel les personnages sont engagés, par les vices du cœur ou par les travers de l'esprit, dans les circonstances humiliantes qui les exposent à la risée & au mépris des spectateurs. Tel est, dans l'Avare de Molière, la rencontre d'Harpagon avec son fils, lorsque, sans se connoître, ils viennent traiter ensemble, l'un comme usurier, l'autre comme dissipateur. *Voyez* SITUATION.

Il est des caractères trop peu marqués pour fournir une action soutenue : les habiles peintres les ont groupés avec des caractères dominans ; c'est l'art de Molière : ou ils ont fait contraster plusieurs de ces petits caractères entre eux ; c'est la manière de Dufresni, qui, quoique moins heureux dans l'économie de l'intrigue, est celui de nos auteurs comiques, après Molière, qui a le mieux saisi la nature ; avec cette différence, que nous croyons tous avoir aperçu les traits que nous peint Molière, & que nous nous étonnons de n'avoir pas re-

marqué ceux que Dufresni nous fait apercevoir.

Mais combien Molière n'est-il pas au dessus de tous ceux qui l'ont précédé ou qui l'on suivi? Qu'on lise le parallèle qu'en a fait, avec Térence, l'auteur du siècle de Louis XIV le plus digne de les juger, la Bruyère. *Il n'a, dit-il, manqué à Térence que d'être moins froid: quelle pureté! quelle exactitude! quelle politesse! quelle élégance! quels caractères! Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon, & d'écrire purement: quel feu! quelle naïveté! quelle source de la bonne plaisanterie! quelle imitation des mœurs! & quel fléau du ridicule! Mais quel homme on auroit pu faire de ces deux Comiques!*

La difficulté de saisir, comme eux, les ridicules & les vices, a fait dire qu'il n'étoit plus possible de faire des *Comédies* de caractères. On prétend que les grands traits ont été rendus, & qu'il ne reste plus que des nuances imperceptibles:

c'eſt avoir bien peu étudié les mœurs du ſiècle, que de n'y voir aucun nouveau caractère à peindre. L'hypocriſie de la vertu eſt-elle moins facile à démaſquer que l'hypocriſie de la dévotion ? Le miſanthrope par air eſt-il moins ridicule que le miſanthrope par principes ? Le fat modeſte, le petit ſeigneur, le faux magnifique, le défiant, l'ami de Cour, & tant d'autres viennent s'offrir en foule à qui aura le talent & le courage de les traiter ! La politeſſe gaze les vices ; mais c'eſt une eſpèce de draperie légère, à travers laquelle les grands maîtres ſavent bien deſſiner le nu.

Quant à l'utilité de la *Comédie* morale & décente, comme elle l'eſt aujourd'hui ſur notre théâtre, la révoquer en doute, c'eſt prétendre que les hommes ſoient inſenſibles au mépris & à la honte ; c'eſt ſuppoſer, ou qu'ils ne peuvent rougir, ou qu'ils ne peuvent ſe corriger des défauts dont ils rougiſſent ; c'eſt rendre les caractères indépendans de l'amour-propre qui en eſt l'ame, & nous mettre

au dessus de l'opinion publique, dont la foiblesse & l'orgueil sont les esclaves, & dont la vertu même a tant de peine à s'affranchir.

Les hommes, dit-on, ne se reconnoissent pas à leur image : c'est ce qu'on peut nier hardiment. On croit tromper les autres, mais on ne se trompe jamais soi-même; & tel prétend à l'estime publique, qui n'oseroit se montrer, s'il croyoit être connu comme il se connoît.

Personne ne se corrige, dit-on encore : malheur à ceux pour qui ce principe est une vérité de sentiment : mais si en effet le fond du naturel est incorrigible, du moins le dehors ne l'est pas. Les hommes ne se touchent que par la surface; & tout seroit dans l'ordre, si on pouvoit réduire ceux qui sont nés vicieux, ridicules, ou méchans, à ne l'être qu'au dedans d'eux-mêmes. C'est le but que se propose la *Comédie;* & le théâtre est pour le vice & le ridicule, ce que sont pour le crime les tribunaux où il est jugé, & les échafauds où il est puni.

COMIQUE. Ce qui eſt *comique* pour tel peuple, pour telle ſociété, pour tel homme, peut ne pas l'être pour tel autre. L'effet du *Comique* réſulte de la comparaiſon qu'on fait, même ſans s'en apercevoir, de ſes mœurs avec les mœurs qu'on voit tourner en ridicule, & ſuppoſe, entre le ſpectateur & le perſonnage viſible, une différence avantageuſe pour le premier. Il arrive pourtant quelquefois que l'on rit de ſa propre image, même en s'y reconnoiſſant ; cela vient, ou du plaiſir ſecret qu'on a de ſe croire plus adroit qu'un autre à échapper au ridicule, ou d'une duplicité de caractère qui s'obſerve encore plus ſenſiblement dans le combat des paſſions, où l'homme eſt ſans ceſſe en oppoſition avec lui-même. On ſe juge, on ſe condamne, on ſe plaiſante, comme un tiers; & l'amour-propre y trouve ſon compte.

Le *Comique* n'étant qu'une relation, il doit perdre à être tranſplanté ; mais il perd plus ou moins en raiſon de ſa bonté

essentielle. S'il est peint avec force & vérité, il aura toujours, comme les portraits de Vandeyk & de Latour, le mérite de la peinture, lors même qu'on ne sera plus en état de juger de la ressemblance; & les connoisseurs y apercevront cette ame & cette vie, qu'on n'exprime jamais qu'en imitant la nature. D'ailleurs, si le *Comique* porte sur des caractères généraux & sur quelque vice radical de l'humanité, il ne sera que trop ressemblant dans tous les pays & dans tous les siècles. L'*Avocat patelin* semble peint de nos jours. L'*Avare* de Plaute a ses originaux à Paris. Le *Misanthrope* de Molière eût trouvé les siens à Rome. Tels sont malheureusement, chez tous les hommes, le contraste & le mélange de l'amour-propre & de la raison, que la théorie des bonnes mœurs & la pratique des mauvaises sont presque toujours & par-tout les mêmes. L'avarice, cette avidité insatiable qui fait qu'on se prive de tout pour ne manquer de rien; l'envie, ce mélange d'estime & de haîne pour

les avantages qu'on n'a pas; l'hypocrisie, ce masque du vice déguisé en vertu; la flatterie, ce commerce infame entre la bassesse & la vanité; tous ces vices, & une infinité d'autres existeront par-tout où il y aura des hommes, & par-tout ils seront regardés comme des vices. Chaque homme méprisera dans son semblable ceux dont il se croira exempt, & prendra un plaisir malin à les voir humilier: ce qui assure à jamais le succès du *Comique* qui attaque les mœurs générales.

Il n'en est pas ainsi du *Comique* local & momentané. Il est borné, pour les lieux & pour les temps, au cercle du ridicule qu'il attaque; mais il n'en est souvent que plus louable, attendu que c'est lui qui empêche le ridicule de se perpétuer & de se répandre; qu'il détruit ses propres modèles; & que, s'il ne ressemble plus à personne, c'est que personne n'ose plus lui ressembler. Ménage, qui a dit tant de mots & qui en a dit si peu de bons, avoit pourtant raison de s'écrier à la première représentation

des *Précieuses ridicules : Courage, Molière ! voilà le bon* Comique. Obfervons, à propos de cette pièce, qu'il y a quelquefois un grand art à charger les portraits. La méprife des deux provinciales, leur empreffement pour deux valets traveftis, les coups de bâton qui font le dénouement, exagèrent fans doute le mépris attaché aux airs & au ton précieux; mais Molière, pour arrêter la contagion, a ufé du plus violent remède. C'eft ainfi que, dans un dénouement qui a effuyé tant de critiques & qui mérite les plus grands éloges, il a ofé envoyer l'hypocrite à la grève. Son exemple doit apprendre à fes imitateurs à ne pas ménager le vice, & à traiter un méchant homme fur le théâtre, comme il doit l'être dans la fociété. Par exemple, il n'y a qu'une façon de renvoyer de deffus la fcène un fcélérat qui fait gloire de féduire une femme pour la déshonorer : ceux qui lui reffemblent trouveront mauvais le dénouement ; tant mieux pour l'auteur & pour l'ouvrage.

Le genre *comique* françois, le ſeul dont nous traiterons ici, comme étant le plus parfait de tous (*Voyez* COMÉDIE) ſe diviſe en *Comique noble*, *Comique bourgeois*, & *bas Comique*. Comme je n'ai fait qu'indiquer cette diviſion dans l'*article* COMÉDIE, je vais la marqer davantage dans celui-ci. C'eſt d'une profonde connoiſſance de leur objet que les arts tirent leurs règles, & les auteurs leur fécondité.

Le *Comique noble* peint les mœurs des Grands; & celles-ci diffèrent des mœurs du peuple & de la bourgeoiſie, moins par le fond que par la forme. Les vices des Grands ſont moins groſſiers; leurs ridicules ſont moins choquans; ils ſont même, pour la plupart, ſi bien colorés par la politeſſe, qu'ils entrent dans le caractère de l'homme aimable : ce ſont des poiſons aſſaiſonnés que l'obſervateur décompoſe : mais peu de perſonnes ſont à portée de les étudier, moins encore en état de les ſaiſir. On s'amuſe à recopier le *Petit-Maître*, ſur lequel tous les traits

du ridicule font épuifés, & dont la peinture n'eft plus qu'une école pour les jeunes gens qui ont quelque difpofition à le devenir ; cependant on laiffe en paix l'*Intrigante*, le *bas Orgueilleux*, le *Prôneur de lui-même*, & une foule d'autres dont le monde eft rempli. Il eft vrai qu'il ne faut pas moins de courage que de talent pour toucher à certains caractères ; & pour attaquer les mœurs actuelles avec quelque vigueur, on auroit befoin de l'un & de l'autre : mais auffi n'eft-ce pas fans peine qu'on peut marcher fur les pas de l'intrépide auteur du *Tartufe*. Boileau racontoit que Molière, après lui avoir lu le *Mifanthrope*, lui avoit dit : *Vous verrez bien autre chofe*. Qu'auroit-il donc fait, fi la mort ne l'avoit furpris, cet homme qui voyoit quelque chofe au delà du *Mifanthrope ?* Ce problême, qui confondoit Boileau, devroit être pour les auteurs *comiques* un objet continuel d'émulation & de recherches ; & ne fût-ce pour eux que la pierre philofophale, ils feroient du moins, en la cherchant inu-

tilement, mille autres découvertes utiles.

Indépendamment de l'étude réfléchie des mœurs du grand monde, fans laquelle on ne fauroit faire un pas dans la carrière du haut *Comique*, ce genre préfente un obftacle qui lui eft propre, & dont un auteur eft d'abord effrayé. La plupart des ridicules des Grands font fi bien compofés, qu'ils font à peine vifibles : leurs vices fur-tout ont je ne fais quoi d'impofant qui fe refufe à la plaifanterie; mais les fituations les mettent en jeu. Quoi de plus férieux en foi que le *Mifanthrope ?* Molière le rend amoureux d'une coquette; il eft *comique.* Le *Tartufe* eft un chef-d'œuvre plus furprenant encore dans l'art des contraftes : dans cette intrigue fi *comique*, aucun des principaux perfonnages ne le feroit, pris féparément; ils le deviennent tous par leur oppofition. En général, les caractères ne fe développent que par leur mélange.

Les prétentions déplacées & les faux airs font l'objet principal du *Comique*

bourgeois. Les progrès de la politesse & du luxe l'ont rapproché du *Comique noble*, mais ne les ont point confondus. La vanité, qui a pris dans la bourgeoisie un ton plus haut qu'autrefois, traite de grossier tout ce qui n'a pas l'air du beau Monde. C'est un ridicule de plus, qui ne doit pas empêcher un auteur de peindre les bourgeois avec les mœurs bourgeoises. Qu'il laisse mettre au rang des farces *Georges Dandin*, le *Malade imaginaire*, les *Fourberies de Scapin*, le *Bourgeois gentilhomme*, & qu'il tâche de les imiter. La farce est l'insipide exagération, ou l'imitation grossière d'une nature indigne d'être présentée aux yeux des honnêtes gens. Le choix des objets & la vérité de la peinture caractérisent la bonne Comédie. Le *Malade imaginaire*, auquel les médecins doivent plus qu'ils ne pensent, est un tableau aussi frappant & aussi moral qu'il y en ait au Théâtre. *Georges Dandin*, où sont peintes avec tant de sagesse les mœurs les plus licencieuses, est un chef-d'œuvre de naturel

turel & d'intrigue ; & ce n'eſt pas la faute de Molière, ſi le ſot orgueil, plus fort que ſes leçons, perpétue encore l'alliance des *Dandins* avec les *Sotenvilles*. Si dans ces modèles on trouve quelques traits qui ne peuvent amuſer que le peuple, en revanche combien de ſcènes dignes des connoiſſeurs les plus délicats?

Boileau a eu tort, s'il n'a pas reconnu l'auteur du *Miſanthrope* dans l'éloquence de *Scapin* avec le père de ſon maître ; dans l'avarice de ce vieillard ; dans la ſcène des deux pères ; dans l'amour des deux fils, tableaux dignes de Térence ; dans la confeſſion de *Scapin*, qui ſe croit convaincu; dans ſon inſolence, dès qu'il ſent que ſon maître a beſoin de lui, &c. Boileau a eu raiſon, s'il n'a regardé comme indigne de Molière que le ſac où le vieillard eſt enveloppé : encore eût-il mieux valu en faire la critique à ſon ami vivant, que d'attendre qu'il fût mort pour lui en faire le reproche. Boileau ne laiſſoit pas de rendre

justice à Molière. « Je ne lui connois point de supérieur, disoit-il, pour l'esprit & pour le naturel. Ce grand homme l'emporte de beaucoup sur Corneille, sur M. Racine, & sur moi ». Ce *sur moi* n'est pas d'un écrivain modeste; mais il est d'un homme équitable.

Pourceaugnac est la seule pièce de Molière qu'on puisse mettre au rang des farces; & dans cette farce même on trouve des caractères, tels que celui de *Sbrigani*, & des situations, telles que celle de *Pourceaugnac* entre les deux médecins, qui décèlent le grand maître.

Le *Comique bas*, ainsi nommé parce qu'il imite les mœurs du bas peuple, peut avoir, comme les tableaux flamands, le mérite du coloris, de la vérité, & de la gaîté. Il a aussi sa finesse & ses grâces; & il ne faut pas le confondre avec le *Comique grossier :* celui-ci consiste dans la *manière :* ce n'est point un genre à part, c'est un défaut de tous les genres. Les amours d'une bourgeoise & l'ivresse d'un marquis peuvent être du *Comique*

grossier, comme tout ce qui blesse le goût & les mœurs. Le *Comique bas* au contraire est susceptible de délicatesse & d'honnêteté; il donne même une nouvelle force au *Comique bourgeois* & au *Comique noble*, lorsqu'il contraste avec eux. Molière en fournit des exemples. Voyez, dans le *Dépit amoureux*, la brouillerie & la réconciliation entre *Mathurine* & *Gros-René*, où sont peints, dans la simplicité villageoise, les mêmes mouvemens de dépit & les mêmes retours de tendresse, qui viennent de se passer dans la scène des deux amans. Molière, à la vérité, mêle quelquefois le *Comique grossier* avec le *bas Comique*. Dans la scène que je viens de citer, *Voilà ton demi-cent d'épingles de Paris*, est du *Comique bas*. *Je voudrois bien aussi te rendre ton potage*, est du *Comique grossier*. La *Paille rompue* est un trait de génie. Ces sortes de scènes sont comme des miroirs où la nature, ailleurs représentée avec le coloris de l'art, se répète dans toute sa simplicité. Le secret de ces miroirs

feroit-il perdu depuis Molière ? Il a tiré des contraftes encore plus forts du mélange des *Comiques*. C'eft ainfi que, dans le *Feftin de Pierre*, il nous peint la crédulité des deux petites villageoifes, & leur facilité à fe laiffer féduire par un fcélérat dont la magnificence les éblouit. C'eft ainfi que, dans le *Bourgeois gentilhomme*, la groffiereté de Nicole jette un nouveau ridicule fur les prétentions impertinentes & l'éducation forcée de M. Jourdain. C'eft ainfi que, dans l'*Ecole des femmes*, l'imbécillité d'Alain & de Georgette, fi bien nuancée avec l'ingénuité d'Agnès, concourt à faire réuffir les entreprifes de l'amant & à faire échouer les précautions du jaloux.

Qu'on nous pardonne de tirer tous nos exemples de Molière : fi Ménandre & Térence revenoient au monde, ils étudieroient ce grand maître, & n'étudieroient que lui.

COMPARAISON. On en diftingue deux efpèces: l'une oratoire, & l'autre poétique.

La comparaifon oratoire fait fentence; la poétique ne fait qu'image.

L'oratoire conclut du plus au moins, comme dans ces vers :

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait auffi des méchans arrêter les complots.

Du moins au plus, comme dans ceux-ci :

Dieu laiffa-t-il jamais fes enfans au befoin ?
Aux petits des oifeaux il donne la pâture.

Ou fans gradation, comme dans l'apologue,

Selon que vous ferez heureux ou miférable,
Les jugemens de cour vous rendront blanc ou noir.

Tantôt elle ne fait qu'indiquer l'application de l'image, comme dans ces mots d'Iphicrate : *Une armée de cerfs commandée par un lion, eft plus à craindre qu'une armée de lions commandée par un cerf.* Tantôt elle énonce formellement l'induction, comme dans cet exemple : Bracidas, général des Lacédémoniens, ayant été mordu par une fouris, & la douleur lui ayant fait lâcher prife, *Vous*

voyez dit-il *aux assistans, qu'il n'est rien de si petit qui ne puisse sauver sa vie, lorsqu'il a le courage de la défendre.*

Vous ressemblez, dit Démosthène au peuple athénien, *à un gladiateur maladroit & pusillanime, qui, au lieu de parer & de riposter, perd son temps à porter la main tantôt sur une plaie, tantôt sur l'autre, à mesure qu'il les reçoit.*

La fleur de la jeunesse athénienne ayant péri dans la guerre de Samos, Périclès comparoit cette perte à celle que feroit l'année *si on lui ôtoit le printemps.*

Voilà des comparaisons oratoires également frappantes par leur justesse & par leur rareté.

La comparaison poétique n'est donnée ni pour exemple, ni pour raison : elle ne conclut rien ; elle éclaire, colore, embellit son objet, souvent l'élève & l'agrandit.

Au lieu d'être précise & transitoire, comme dans cette pensée de Bacon, *Les hommes ont peur de la mort, comme les enfans ont peur des ténèbres ;* elle est

étendue & développée, comme dans ces vers de Lucrèce, d'où eſt priſe l'idée de Bacon :

Nam veluti pueri trepidant, atque omnia cæcis
In tenebris metuunt ; ſic nos in luce timemus
Interdum nihilo quæ ſunt metuenda magis, quam
Quæ pueri in tenebris paviant fugiuntque futura.

Son uſage le plus commun eſt de rendre préſent à l'imagination l'objet de la penſée.

Lucain veut exprimer le reſpect qu'avoit Rome pour la vieilleſſe de Pompée : il le compare à un vieux chêne chargé d'offrandes & de trophées. « Il ne tient plus à la terre que par de foibles racines : c'eſt de ſon bois, non de ſon feuillage, qu'il couvre les lieux d'alentour : mais quoiqu'il ſoit prêt à tomber ſous le premier effort des vents ; quoiqu'il s'élève autour de lui des forêts d'arbres dont la jeuneſſe a toute ſa vigueur, c'eſt encore lui ſeul qu'on revère ».

Nec jam validis radicibus hærens,
Pondere fixa ſuo eſt ; nudoſque per aera ramos

Effundens, trunco, non frondibus, efficit umbram.
At quamvis primo nutet casura sub Euro,
Tot circum silvæ firmo se robore tollant;
Sola tamen colitur.

Lucrèce, pour rendre raison du soin qu'il a pris d'embellir des leçons tristes & sévères, se compare à un médecin, qui, pour faire boire à un enfant une liqueur salutaire, mais rebutante, enduit de miel les bords du vase:

Nam veluti pueris absinthia tetra medentes
Cum dare conantur, priùs oras, pocula circum,
Contingunt mellis dulci flavoque liquore,
Ut puerorum ætas improvida ludificetur. &c.

On ne voit jusques-là dans la *Comparaison* qu'une image simple & fidèle; mais souvent elle ajoute à l'objet qu'elle exprime, plus de noblesse & de grandeur. Telle est, dans une ode d'Horace, la *Comparaison* de Drusus avec l'oiseau qui porte la foudre.

Qualem ministrum fulminis alitem
Olim juventas, & patrius vigor
Nido laborum propulit inscium;

Nunc in reluctantes dracones
Egit amor dapis atque pugnæ.

Telle est dans la Pharsale la *Comparaison* de l'ame de César avec la foudre elle-même :

Magnamque cadens, magnamque revertens
Dat stragem latè, sparsosque recolligit ignes.

Quelquefois aussi l'intention du poète est de ravaler ce qu'il peint, comme dans cette *Comparaison* si nouvelle & si juste des *Seize*, avec le limon qui s'élève du fond des eaux.

Ainsi, lorsque les vents, fougueux tyrans des eaux,
De la Seine ou du Rhône ont soulevé les flots,
Le limon croupissant dans leurs grottes profondes,
S'élève en bouillonnant sur la face des ondes.

Mais alors, & cet exemple en est la preuve, l'objet est vil & l'image est noble. Cela dépend du choix des mots ; car la noblesse des termes est indépendante de l'idée : c'est l'usage qui la donne ou qui la refuse à son gré : témoin la *boue* & le *limon*, qu'il a reçus dans le style héroï-

que. En cela l'ufage n'a d'autre règle que fon caprice ; & c'eft lui qu'il faut confulter.

Obfervons cependant que l'opinion change d'un fiècle à l'autre ; & à cet égard le fiècle préfent n'a pas le droit de juger les fiècles paffés. Si l'on a raifon de reprocher à Homère d'avoir comparé Ajax à un âne, ce n'eft donc pas à caufe de la baffeffe de l'image ; car Homère favoit mieux que nous fi elle étoit vile aux yeux des grecs. Mais ce qu'on ne peut défavouer, c'eft que l'obftination de l'âne ne peint qu'à demi l'acharnement d'Ajax. Ce que l'ardeur d'un guerrier a de fier, d'impétueux, de terrible, n'y eft point exprimé : voilà par où cette *Comparaifon* eft défectueufe. L'intention du poète, en employant une image, n'eft remplie que lorfque fon objet s'y fait voir dans ce qu'il a d'intéreffant : auffi combien la conftance des deux Ajax combattant l'un à côté de l'autre, eft mieux exprimée par l'image des deux taureaux ! « Ajax Oilée, dit Homère, ne s'éloignoit plus d'Ajax

Télamonien : ainſi que deux vigoureux taureaux attelés au même joug traînent la charrue avec une ardeur égale, déchirant le ſein d'une terre durcie par un long repos, & ſillonnant profondément la campagne. La ſueur coule de leur large front. Ainſi les deux guerriers, dans le champ de Mars, partagent leurs nobles travaux ». Voilà une image vraiment terrible. Lors donc qu'il s'agit d'inſpirer l'étonnement, la pitié, la crainte, il eſt décidé par la nature même & indépendamment de l'opinion, que les images du lion, du tigre, de l'aigle ou du vautour, rendent mieux l'action d'un guerrier au milieu du carnage, que ne fait celle de l'âne, qui ne peint qu'une patiente ſtupidité.

Je dis la même choſe de la *Comparaiſon* d'Amate qu'une furie agite, avec un ſabot que fouette un enfant : j'y vois la rapidité du mouvement, mais ce n'eſt point aſſez ; & l'égarement de Didon eſt bien mieux exprimé par l'image de la biche que le chaſſeur a bleſſée, & qui, courant dans les forêts, emporte le trait avec elle.

Ce n'étoit donc pas la bassesse qu'il falloit attaquer dans l'image de la toupie (car dans le mot *turbo* cette bassesse n'existe pas); c'étoit la nature de l'objet même: car l'image d'un jeu d'enfant ne répond pas assez à l'action d'une furie.

Si la *Comparaison* peint vivement son objet, c'est assez; il n'est pas besoin qu'elle le relève: ainsi, pourvu que les fourmis & les abeilles nous donnent une juste idée de la diligence des troyens & de l'industrie des tyriens, on n'a plus rien à demander: ainsi, pourvu que la présence d'un homme sage, au milieu d'un peuple séditieux & mutiné, produise l'effet que Virgile attribue à la voix de Neptune, lorsqu'il impose silence aux vents; l'objet familier rend lui-même l'objet merveilleux plus sensible, & enrichit le style & la penséed'un tableau que l'esprit aime à se retracer.

At veluti magno in populo cum sæpe coorta est
Seditio, sævitque animis ignobile vulgus;
Jamque faces & saxa volant: furor arma ministrat.
Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem

Compexêre, silent; arrectisque auribus adstant:
Ille regit dictis animos, & pectora mulcet.
(Æneid. l. 1.)

Un vice de la *Comparaison*, c'est l'ambiguité du rapport : car si l'image peut également s'appliquer à deux idées différentes, elle n'a plus cette justesse qui en fait le mérite & le charme. Un moyen de s'assurer qu'il n'y ait point d'équivoque, c'est de cacher le premier terme, & de demander à ses juges à quoi ressemble le second. Par exemple, qu'on donne à lire à un homme intelligent ces beaux vers de l'Enéide :

Qualis, ubi abruptis fugit præsepia vinclis,
Tandem liber equus, campoque potitus aperto;
Aut ille in pastus armentaque tendit equarum;
Aut assuetus aquæ, perfundi flumine noto
Emicat, arrectisque fremit cervicibus altè
Luxurians; luduntque jubæ per colla, per armos.

Ou ces beaux vers de la Henriade :

Tel échappé du sein d'un riant pâturage,
Au bruit de la trompette animant son courage,
Dans les champs de la Thrace, un coursier orgueilleux,
Indocile, inquiet, plein d'un feu belliqueux,

Levant les crins mouvans de sa tête superbe,
Impatient du frein, vole & bondit sur l'herbe.

Ou ceux-ci du même poète :

Tels au fond des forêts précipitant leurs pas,
Ces animaux hardis, nourris pour les combats,
Fiers esclaves de l'homme, & nés pour le carnage,
Pressent un sanglier, en raniment la rage;
Ignorant le danger, aveugles, furieux,
Le cor excite au loin leur instinct belliqueux.

On n'aura pas besoin de dire que ce coursier est un jeune héros, & que ces chiens sont des combattans réunis contre un ennemi terrible.

Il peut arriver cependant que le rapport soit si éloigné, que, tout juste qu'il est, on ait besoin d'être conduit pour passer d'une idée à l'autre. Alors plus le rapport sera imprévu, plus la surprise ajoutera au plaisir de l'apercevoir. Rien, par exemple, de plus éloigné que le rapport d'une galère à demi fracassée, avec un serpent sur lequel la roue d'un char a passé; & quoi de plus juste & de plus frappant que la ressemblance de l'un à l'autre dans ces vers de Virgile?

Qualis sæpe viæ deprensus in aggere serpens,
Ærea quem obliquum rota transiit, aut gravis ictu
Seminecem liquit saxo lacerumque viator,
Nequidquam longos fugiens dat corpore tortus;
Parte ferox, ardensque oculis, & sibila colla
Arduus attollens; pars vulnere clauda retentat
Nexantem nodis, seque in sua membra plicantem.
Talis remigio navis se tarda movebat.

La *Comparaison* s'emploie quelquefois à rassembler en un tableau circonscrit & frappant, une collection d'idées abstraites, que l'esprit, sans cet artifice, auroit de la peine à saisir. Ainsi, Bayle compare le peuple aux flots de la mer, & les passions des grands au vent qui les soulève : ainsi, Fléchier, dans l'éloge de Turenne, dit, en s'adressant à Dieu : « Comme il s'élève du fond des vallées des vapeurs grossières, dont se forme la foudre qui tombe sur les montagnes; il sort du cœur des peuples, des iniquités dont vous déchargez le châtiment sur la tête de ceux qui les gouvernent & qui les défendent ».

De même Lucain, pour exprimer l'inclination des peuples à suivre Pompée,

quoique ſur le point de céder à l'aſcendant de Céſar, ſe ſert de l'image des flots qui obéiſſent encore au premier vent qui les a pouſſés, quoiqu'un vent oppoſé ſe lève & s'empare des airs :

Ut quum mare poſſidet Auſter
Flatibus horriſonis, hunc æquora tota ſequuntur.
Si rurſus tellus, pulſu laxata tridentis
Æolii, tumidis immittat fluctibus Eurum;
Quamvis icta novo, ventum tenuere priorem
Æquora; nubiferoque polus quum ceſſerit Auſtro,
Vindicat unda Notum.

Dans la *Comparaiſon* c'eſt le plus ſouvent, comme je l'ai dit, une idée, un ſentiment, une vérité abſtraite, qu'on veut rendre ſenſible par une image. Mais il arrive auſſi quelquefois que la *Comparaiſon* eſt inverſe, je veux dire qu'elle emploie le terme abſtrait pour mieux peindre l'objet ſenſible. Ainſi, dans une Ode au Printemps, le poète lui dit : « Ton ſourire fait fleurir la roſe, qui, *belle comme les joues de l'innocence*, répand une odeur embaumée ». On voit là une image commune rendue nouvelle, délicate, & piquante,

piquante, par le renverſement du rapport uſité.

Dans la Henriade, Voltaire a dit de l'ame de Henri :

Semblable à l'océan qui s'appaiſe & qui gronde.

Cette *Comparaiſon* eſt l'inverſe de celle-ci dans le Télémaque : « Les vents commencèrent à s'appaiſer, & la mer mugiſſante reſſembloit à une perſonne qui ayant été long-temps irritée, n'a plus qu'un reſte de trouble & d'émotion. Elle grondoit ſourdement, &c. »

Il eſt de l'eſſence de la *Comparaiſon* de circonſcrire ſon objet : tout ce qui en excède l'image eſt ſuperflu, & par conſéquent nuiſible au deſſein du poète. La *Comparaiſon* doit finir où finiſſent les rapports. Homère, emporté par le talent & le plaiſir de peindre, oublioit ſouvent que le tableau qu'il peignoit avec feu n'étoit deſtiné qu'à exprimer une reſſemblance ; & dans la chaleur de la compoſition, il l'achevoit comme abſolu, & intéreſſant par lui-même. C'eſt un beau défaut, ſi

l'on veut ; mais c'en eſt un grand que d'introduire dans un récit des circonſtances & des détails qui n'ont aucun trait à la choſe. Le bon ſens eſt la première qualité du génie ; & l'apropos, la première loi du bon ſens : auſſi, quoiqu'on ait excuſé la ſurabondance des *Comparaiſons* d'Homère, aucun des poètes célèbres ne l'a-t-il imitée, non pas même dans l'Ode, qui, de ſa nature, eſt plus vagabonde que le Poème épique. Lorſque Boileau défendoit ſi hautement, contre Perrault, les *Comparaiſons* prolongées, ſi quelqu'un lui avoit dit, Faites-en donc vous-même, & imitez ce que vous admirez ; eût-il accepté le défi ?

Toute *Comparaiſon* un peu développée eſt elle-même une excurſion du génie du poète, & cette excurſion n'eſt pas également naturelle dans tous les genres. Plus l'ame eſt occupée de ſon objet direct, moins elle regarde autour d'elle : plus le mouvement qui l'emporte eſt rapide, plus il eſt impatient des obſtacles & des détours : enfin plus le ſentiment a de

chaleur & de force, plus il maîtrise l'imagination & l'empêche de s'égarer. Il s'ensuit que la narration tranquille admet des *Comparaisons* fréquentes ; qu'à mesure qu'elle s'anime, elle en veut moins, les veut plus concises, & aperçues de plus près ; que dans le pathétique elles ne doivent être qu'indiquées par un trait rapide ; & que s'il s'en présente quelques-unes dans la véhémence de la passion, un seul mot les doit exprimer.

Quant aux sources de la *Comparaison*, elle est prise communément dans la réalité des choses, mais quelquefois aussi dans l'opinion & dans l'hypothèse du merveilleux. Ainsi, Voltaire compare les ligueurs aux géans : ainsi, après avoir dit du vertueux Mornai,

Jamais l'air de la Cour & son souffle infecté
N'altéra de son cœur l'austère pureté ;

il ajoute,

Belle Aréthuse, ainsi ton onde fortunée
Roule, au sein furieux d'Amphitrite étonnée,
Un cristal toujours pur & des flots toujours clairs,
Que jamais ne corrompt l'amertume des mers.

Finiſſons cet article par la plus belle & la plus touchante *Comparaiſon* qu'il ſoit poſſible de tranſmettre à la mémoire des hommes : elle eſt de notre bon roi Henri IV. Il s'agiſſoit de prendre d'aſſaut la ville de Paris ; il ne le voulut pas, & voici ſa réponſe : « Je ſuis, dit-il, le vrai père de mon peuple : je reſſemble à cette vraie mère dans Salomon ; j'aimerois mieux n'avoir point de Paris, que l'avoir tout ruiné ».

CONCERT SPIRITUEL. Nous appelons ainſi un ſpectacle où l'on n'entend guère que des ſymphonies & des chants religieux, & qui, dans certains jours conſacrés à la piété, tient lieu des ſpectacles profanes : il répond à ce qu'on appelle en Italie *Oratorio ;* mais il s'en faut bien que la muſique vocale y ſoit portée au même degré de beauté.

Comme ce ſont les muſiciens eux-mêmes, qui, ſervilement attachés à leur ancienne coutume, prennent, comme au haſard, un des pſeaumes ou des canti-

ques, &, sans se donner d'autre liberté que de l'abréger quelquefois, le mettent en chant tout de suite, & le divisent, tant bien que mal, en récitatif, en duo, & en chœur ; il arrive que, sur les versets qui n'ont point de caractère, ils sont obligés de mettre un chant qui ne dit rien, ou dit toute autre chose : c'est ainsi qu'après ce début si sublime, *Cœli enarrant*, vient ce verset, *Non sunt loquelæ*, sur lequel Mondonville a mis précisément le babil de deux comères : c'est ainsi qu'à côté de ces grandes images, *A facie domini mota est terra*, *Mare vidit & fugit*, le même musicien a fait sauter dans une ariette les montagnes & les collines, en jouant sur les mots, *Exultaverunt sicut arietes*, & *sicut agni ovium*. L'on sent combien ce faux goût est éloigné du caractère simple & majestueux d'un cantique.

Quel génie & quel art n'a-t-il pas fallu à Pergolèse pour varier le *Stabat !* encore dans ce morceau unique tout n'est-il pas d'une égale beauté. La plus belle prose de l'Eglise, le *Dies iræ*, qui de-

vroit être l'objet de l'émulation de tous les grands musiciens, auroit besoin lui-même d'être abrégé pour être mis en musique. Les deux cantiques de Moïse, tout sublimes qu'ils sont, demanderoient qu'on fît un choix de leurs traits les plus analogues à l'expression musicale. Dans tous les pseaumes de David, il n'y en a peut-être pas un qui, d'un bout à l'autre, soit susceptible des beautés du chant & des contrastes qui rendent ces beautés plus variées & plus sensibles.

Il seroit donc à souhaiter d'abord qu'on abandonnât l'usage de mettre en musique un pseaume tel qu'il se présente, & qu'on se donnât la liberté de choisir, non seulement dans un même pseaume, mais dans tous les pseaumes, & si l'on vouloit même, dans tout le texte des livres saints, des versets analogues à une idée principale, & assortis entre eux, pour former une belle suite de chants. Ces versets, pris çà & là, & raccordés avec intelligence, composeroient un riche mélange de sentimens & d'images, qui don-

neroit à la Musique de la couleur & du caractère, & le moyen de varier ses formes & de disposer à son gré l'ordonnance de ses tableaux.

La difficulté se réduit à vaincre l'habitude, & peut-être l'opinion. Mais pourquoi ne feroit-on pas dans un motet ce qu'on a fait dans les sermons, dans les prières de l'Eglise, où de divers passages de l'Ecriture rapportés à un même objet, on a formé un sens analogue & suivi?

Mais une difficulté plus grande pour le musicien, c'est d'élever son ame à la hauteur de celle du prophète; de se remplir, s'il est possible, du même esprit qui l'animoit; & de faire parler à la Musique un langage sublime, un langage divin. C'est là que tous les charmes de la mélodie, toute la pompe de la déclamation, toute la puissance de l'harmonie doivent se déployer avec magnificence: un beau motet doit être un ouvrage inspiré; & le musicien qui compose de jolis chants & des chœurs légers sur les paroles de David, en profane le caractère.

Au lieu du moyen que je propose pour former des chants religieux, dignes de leur objet, on a imaginé en Italie de faire de petits drames pieux, qui, n'étant pas représentés mais seulement exécutés en *Concert*, sont affranchis par-là de toutes les contraintes de la scène : ces drames sont en petit ce que sont en grand, sur nos théâtres, Athalie, Esther, & Jephté: on les appelle *Oratorio ;* & Métastase en a donné des modèles admirables, dont le plus célèbre est, avec raison, le sacrifice d'Abraham.

On a fait au *Concert spirituel* de Paris quelques foibles essais dans ce genre ; mais à présent que la musique va prendre en France un plus grand essor, & qu'on sait mieux ce qu'elle demande pour être touchante & sublime, il y a tout lieu de croire qu'elle fera dans le sacré les mêmes progrès que dans le profane. *Voyez* LYRIQUE, &c.

CONTE. Le *Conte* est à la Comédie ce que l'Epopée est à la Tragédie, mais

en petit, & voici pourquoi. L'action comique n'ayant ni la même importance ni la même chaleur d'intérêt que l'action tragique, elle ne fauroit nous attacher auffi long-temps lorfqu'elle eft en fimple récit. Les grandes chofes nous femblent dignes d'être amenées de loin, & d'être attendues avec une longue inquiétude; les chofes familières fatigueroient bientôt l'attention du lecteur, fi, au lieu d'agacer légèrement fa curiofité par de petites fufpenfions, elles la rebutoient par de longs épifodes. Il eft rare d'ailleurs qu'une action comique foit affez riche en incidens & en détails, pour donner lieu à des defcriptions étendues & à de longues fcènes.

Ou l'intérêt du *Conte* eft dans un trait qui doit le terminer; alors il faut aller au but le plus vîte qu'il eft poffible: ou l'intérêt du *Conte* eft dans le nœud & le dénouement d'une action comique; alors le plus ou le moins d'étendue dont il eft fufceptible, dépend des détails qu'il exige; & les règles en font les mêmes

que celles de l'Epopée. Le *Conteur* doit décrire & peindre, rendre présent aux yeux de l'esprit le lieu de la scène, la pantomime, & le tableau de l'action; mais dans le choix de ces détails, il ne doit s'attacher qu'à ce qui intéresse ou la vraisemblance ou les mœurs. On reproche à La Fontaine un peu de longueur dans ses *Contes*.

Le *Conteur* fait aussi, comme dans l'Epopée, le personnage de spectateur, & il mêle ses réflexions & ses sentimens au récit de la scène; mais ce qu'il y met du sien doit être naturel, ingénieux, piquant; & avec cela, le récit ne laisseroit pas de languir, si les réflexions étoient trop longues ou trop fréquentes.

Le caractère du Fabuliste est la naïveté, parce qu'il raconte des choses dont le merveilleux exige toute la crédulité d'un homme simple ou plutôt d'un enfant. Je le fais voir dans l'*article* FABLE. Le sujet du *Conte* ne suppose pas la même simplicité de caractère: le *Conte* est donc plus susceptible que l'Apolo-

gue des apparences du badinage, de la finesse, & de la malice.

La partie la plus piquante du *Conte*, sont les scènes dialoguées. C'est là que les mœurs peuvent être vivement saisies, finement indiquées, délicatement nuancées, & qu'avec des touches légères, mais brillantes de vérité, un peintre habile peut produire des groupes animés & des tableaux vivans. Mais selon que ces groupes seront mieux composés, ils donneront eux-mêmes au dialogue un mouvement plus vif, une vérité plus exquise. C'est toujours par les situations que les caractères sont mis en jeu; & c'est au jeu des caractères & à leur singularité que tient l'intérêt de la scène.

L'unité n'est pas aussi sévèrement prescrite au *Conte* qu'à la Comédie; mais un récit qui ne seroit qu'un enchaînement d'aventures, sans une tendance commune qui les réunît en un point, seroit un Roman, & non pas un *Conte*. L'action du *Conte* de *Joconde* ressemble en petit à l'action de l'Odyssée.

Quant à la moralité, quoiqu'on n'en fasse pas au *Conte* une loi rigoureuse, il doit pourtant, comme la Comédie, avoir son but, s'y diriger comme elle, & comme elle y atteindre : rien ne le dispense d'être amusant, rien ne l'empêche d'être utile ; il n'est parfait qu'autant qu'il est à la fois plaisant & moral ; il s'avilit s'il est obscène.

Marot, pour la naïveté & la bonne plaisanterie, fut le modèle de La Fontaine. Un exemple donnera l'idée de sa manière de *conter*.

Un gros prieur son petit-fils baisoit
Et mignardoit, au matin, dans sa couche,
Tandis rôtir sa perdrix l'on faisoit.
Se lève, crache, émeutit, & se mouche.
La perdrix vire. Au sel, de broc en bouche,
La dévora. Bien savoit la science.
Puis quand il eut pris sur sa conscience
Broc de vin blanc, du meilleur qu'on élise,
Mon Dieu, dit-il, donnez-moi patience.
Qu'on a de maux pour servir sainte Eglise !

Mais au naturel de Marot La Fontaine a joint ce génie que personne n'eut avant lui & que personne encore n'a fait revivre. Quoique moins accompli dans ses *Contes*

que dans ſes Fables, il eſt le premier des *Conteurs* en vers, comme le premier des Fabuliſtes. Tous en ont imité ce qu'il y avoit de plus facile, la négligence & la licence; mais aucun n'en a eu la grace, la précieuſe facilité, le naturel ingénieux. Un ſeul homme eſt comparable à La Fontaine en ce genre : c'eſt l'Arioſte qui eſt d'ailleurs ſupérieur à lui par le génie de l'invention, par une élégance plus exquiſe, & une plus grande variété de tons & de couleurs, mais qui dans le ſtyle naïf n'a ni ces traits délicats & fins, ni cette ſimplicité charmante qui nous raviſſent dans La Fontaine.

Le Taſſe nous a laiſſé un modèle parfait de l'art de *conter* avec grace, dans une ſcène de l'Aminte : on entend bien que je parle de l'*Aventure de l'Abeille*.

Bocace a été le modèle des italiens dans les *Contes* en proſe, comme l'Arioſte dans les *Contes* en vers. Le caractère de Bocace eſt l'élégance, la ſimplicité, le naturel, & le comique. La Fontaine, en répétant ſes *Contes*, les a tous embellis : il a fait de Bocace ce qu'il a fait d'Eſope & de Phèdre en les imitant.

Platon disoit qu'en voyant Diogène, il croyoit voir Socrate devenu fou : en lisant Rabelais, on croit voir un Philosophe dans l'ivresse. Les Anglois ont aussi leur La Fontaine dans Prior, & leur Rabelais dans Swift ; mais ni l'un ni l'autre n'est comparable aux *Conteurs* françois pour le naturel, la gaîté, & la naïveté piquante. En général, ce qu'il y a de plus précieux & de plus rare dans l'art de *conter*, ce n'est pas la parure des grâces, mais leur négligence ; ce n'est pas le mordant de la plaisanterie, mais la finesse & sur-tout la gaîté.

Voltaire a réussi dans ce genre léger comme dans tous les autres ; & un mérite qui lui est propre, c'est d'avoir fait du *Conte*, soit en vers, soit en prose, un badinage philosophique, plein de gaîté, de sel, & d'agrément.

Un vrai modèle encore dans ce genre d'écrire, c'est Hamilton, je ne dis pas seulement dans ses *Contes*, mais singulièrement dans *les Mémoires de Gramont :* c'est là qu'il faut prendre le ton de la

bonne plaiſanterie ; & il n'eſt guère poſſible de *conter* avec plus d'enjouement, d'aiſance, & de légèreté.

Dans la converſation, ce qu'on appelle *Conte* eſt le récit bref & rapide de quelque choſe de plaiſant. Le trait qui termine ce récit doit être, comme un grain de ſel, piquant & fin. Un *Conte* de cette eſpèce qui n'a point de mot, eſt ce qu'il y a de plus inſipide. J'ai vu Fontenelle écouter avec patience les plus mauvais *Conteurs* juſqu'au bout ; mais au bout, s'il ne trouvoit pas le mot pour rire, toute ſa politeſſe ne pouvoit empêcher qu'on n'aperçût en lui un mouvement d'humeur. Le mot du *Conte* n'eſt pourtant pas toujours ce qu'on appelle un bon mot ; c'eſt un trait de naturel, de mœurs, de caractère, d'originalité, de vanité, de naïveté, de bétiſe, de ridicule en général.

De naturel. Un enfant s'étoit obſtiné toute la matinée à ne pas vouloir dire *a*, la première lettre de ſon alphabet ; & on l'avoit fouetté pour cette obſtination. Madame J. le trouve tout en

pleurs, & on lui en dit la cause ; elle appelle l'enfant, le prend sur ses genoux, le caresse, & lui dit : « Mon petit ami, pourquoi n'avez-vous pas voulu dire *a* ? Cela n'est pas bien difficile ». L'enfant pleure & ne répond rien. Elle insiste ; même silence. Elle le presse tant, qu'il lui répond d'un air chagrin : *C'est que je n'aurois pas plutôt dit* a *qu'on me feroit dire* b.

De mœurs. A Paris, une de nos jolies femmes, chaussée pour la première fois par le cordonnier à la mode, s'aperçut que dès le premier jour ses souliers s'étoient déchirés ; elle fit venir le cordonnier, & lui marqua son mécontentement. L'ouvrier prend le soulier crevé, l'examine avec une attention sérieuse ; & après avoir réfléchi sur la cause de cet accident : *Je vois ce que c'est*, dit-il enfin, *Madame aura marché.*

De caractère. On raconte qu'à Naples les pages d'un bailli de Malte, homme d'une extrême avarice, lui ayant représenté qu'ils manquoient de linge, & que leurs dernières chemises s'en alloient par lambeaux,

lambeaux, il fit appeler son majordome, &, devant eux, lui dit d'écrire à sa commanderie que l'on eût à semer du chanvre, pour faire du linge à ces messieurs: sur quoi les pages s'étant mis à rire; *Les petits coquins*, reprit le bailli, *les voilà bien contens, à présent qu'ils ont des chemises.*

D'originalité. Le second fils d'un négociant de Bordeaux, où les cadets ne sont pas riches, à son retour d'un voyage aux îles, fut assailli d'une tempête à l'embouchure de la Garonne; mais le péril passé, il arriva au port. Son père, sa mère, son frère aîné allèrent au devant de lui, bien contens de le voir sauvé. *Ah!* leur dit-il, *c'est par un miracle; & je l'attribue à un vœu que j'ai fait.* « Mon enfant, il faut l'accomplir, lui dirent ses parens : quel vœu avez-vous fait» ? *J'ai promis à Dieu*, reprit-il, *que, s'il me faisoit la grace d'échapper au naufrage, mon frère aîné se feroit chartreux.*

De vanité. Dans un couvent de capucins, l'un d'eux, qui n'étoit pas aussi avantageusement pourvu de barbe que

les autres, en étoit méprisé & tourné en dérision. Le gardien, homme grave & févère, leur en fit une réprimande, & leur dit, qu'il ne falloit pas s'enorgueillir des dons du Ciel, ni insulter à ceux qu'il n'avoit pas favorisés de même. *Ipse fecit nos, & non ipsi nos*, ajouta-t-il; *& si le père Nicaise n'a pas une aussi belle barbe que nous devant les hommes, peut-être en aura-t-il une plus belle devant Dieu.*

De naïveté. Une fille poursuivoit un jeune homme pour cause de séduction; mais son avocat ne trouvoit pas ses moyens suffisans. Elle revint de chez lui fort triste : mais le lendemain elle y retourna; & d'un air triomphant, *Monsieur, nouveau moyen*, dit-elle, *il m'a séduite encore ce matin.*

De bêtise. Un négociant venoit de mourir de mort subite, & il avoit laissé sur son bureau une lettre écrite à l'un de ses correspondans, mais qui n'étoit point cachetée. Son commis crut devoir faire partir la lettre, & mit au bas par apostille : *Depuis ma lettre écrite, je suis mort.*

Le caractère essentiel de ces petits *Contes*, c'est la simplicité & la précision. La femme du monde qui *contoit* le mieux, Madame J., avoit à dîner un jeune homme de qualité, plein d'esprit, mais qui eut le malheur de faire une histoire un peu longue, & de tirer de sa poche un petit couteau pour couper une dinde. *M. le Comte*, lui dit-elle, *il faut avoir à table un grand couteau, & de petites histoires.* M. le Comte profita de l'une & de l'autre leçon.

CONVENANCE. C'est peu de se demander en écrivant, Quels sont les effets que je veux produire ? il faut se demander encore : Quelle est la trempe des ames sur lesquelles j'ai dessein d'agir ? Il y a dans les objets de la Poésie & de l'Eloquence des beautés locales & des beautes universelles : les beautés locales tiennent aux opinions, aux mœurs, aux usages des différens peuples ; les beautés universelles répondent aux lois, au dessein, aux procédés

de la nature, & ſont indépendantes de toute inſtitution. *Voyez* BEAU.

Les peintures phyſiques d'Homère ſont belles aujourd'hui comme elles l'étoient il y a trois mille ans; le deſſein même de ſes caractères, l'art, le génie avec lequel il les varie & les oppoſe, enlèvent encore notre admiration; rien de tout cela n'a vieilli ni changé : il en eſt de même des péroraiſons de Cicéron & des grands traits de Démoſthène. Mais les détails qui ſont relatifs à l'opinion & aux bienſéances, les beautés de mode & de convention ont dû paroître bien ou mal, ſelon les temps & les lieux; car il n'eſt point de ſiècle, point de pays, qui ne donne ſes mœurs pour règle : c'eſt une prévention ridicule, qu'il faut cependant ménager. L'exemple d'Homère n'eût pas juſtifié Racine, ſi, dans Iphigénie, Achille & Agamemnon avoient parlé comme dans l'Iliade : l'exemple de Cicéron ne juſtifieroit pas l'orateur françois, qui, en reprochant l'ivrognerie à ſon adverſaire, en préſenteroit à nos

yeux les effets les plus dégoûtans : l'exemple de Démosthène ne justifieroit pas celui qui diroit à son auditoire, *Si vous avez la cervelle dans la tête, & si vous ne l'avez pas aux talons.*

Celui qui n'a étudié que les anciens, blessera infailliblement le goût de son siècle dans bien des choses ; celui qui n'a consulté que le goût de son siècle, s'attachera aux beautés passagères & négligera les beautés durables. C'est de ces deux études réunies que résulte le goût solide & la sûreté des procédés de l'art.

Toutes les *Convenances* pour l'orateur se réduisent à conformer le caractère de son langage & le ton de son éloquence au sujet qu'il choisit ou qui lui est donné, & aux circonstances actuelles du temps, du lieu, des personnes.

Cicéron nous indique tous ces rapports de convenance. *Perspicuum est non omni causæ, nec auditori, neque personæ, neque tempori congruere orationis unum genus. Nam & causæ capitis alium quemdam verborum sonum requirunt, alium rerum pri-*

vatarum atque parvarum; & aliud dicendi genus deliberationes, aliud laudationes, aliud judicia, aliud sermones, aliud consolatio, aliud objurgatio, aliud disputatio, aliud historia desiderat. Refert etiam qui audiant, senatus, an populus, an judices, frequentes, an pauci, an singuli; & quales ipsi oratores, quâ sint ætate, honore, autoritate, debet videri; tempus pacis an belli, festinationis an otii .... omnique in re posse quod deceat facere, artis & naturæ est; scire quid quandoque deceat, prudentiæ. (*a*). De orat. l. 3.

(*a*) Il est évident que le même genre d'éloquence ne convient pas à toute sorte d'affaires, d'auditeurs, ni de personnages, non plus qu'à tous les temps. Car le langage que demandent les causes capitales, n'est pas celui des causes minces & légères; & l'un est propre aux délibérations, l'autre aux éloges, l'autre aux plaidoyers, l'autre aux harangues : la consolation, le reproche, la dispute, la narration ont leur style particulier: il importe aussi de savoir quel est l'auditoire; si c'est le sénat, ou le peuple, ou des juges; si l'on parle à une multitude, à un petit nombre, ou à

On louoit, en présence d'Agésilas, un rhétoricien, de ce qu'il savoit par son éloquence amplifier & agrandir les petites choses, & au contraire rapetisser les grandes. *Je ne trouverois pas bon*, dit-il, *un cordonnier qui chausseroit un grand soulier à un petit pied.* C'est ce que font communément les déclamateurs emphatiques & les poètes ampoulés.

Mais une attention que doit avoir le poète, & qui lui est particulière, c'est de se mettre, autant qu'il est possible, par la nature de son sujet, au-dessus de la mode & de l'opinion, en faisant dépendre l'effet qu'il veut produire des beautés universelles & jamais des beautés locales. Si on examine bien les sujets qui se soutiennent dans tous les siècles, on verra que l'étendue & la durée de leur

un seul; & quel est l'orateur lui-même, quel est son âge, sa dignité, son autorité; si l'on est en paix ou en guerre, & dans un temps de calme & de loisir, ou dans quelque danger pressant. En tout état de cause, pouvoir faire ce qui convient, est de l'art & de la nature; le savoir, est de la prudence.

gloire est due à cette méthode. Accordez quelque détail au goût présent & national ; mais donnez au goût universel le fond, les masses, & l'ensemble.

Orosmane, dans la tragédie de *Zaïre*, a plus de délicatesse & de galanterie qu'il n'appartient à un soudan ; & l'on voit bien que le poète, qui a voulu le rendre aimable & intéressant aux yeux des françois, a eu pour eux quelque complaisance. Mais voyez comme la violence de la passion le rapproche de ses mœurs natales, comme il devient jaloux, altier, impérieux, barbare ! Racine n'a pas été aussi heureux dans le caractère de *Bajazet ;* & en général il a trop mêlé de nos mœurs dans celles des peuples qu'il a mis sur la scène : des fils de Théfée & de Mithridate il a fait de jeunes françois.

Le Poème dramatique, pour faire son illusion, a besoin de plus de ménagemens que l'Epopée. Celle-ci peut raconter tout ce qu'il y a de plus étrange ; & les bienséances du langage sont les seules qu'elle ait à garder. Mais pour un

Poème qui veut produire l'effet de la vérité même, ce n'eſt pas aſſez d'obtenir une croyance raiſonnée ; il faut que par le preſtige de l'imitation il rende ſon action préſente, que l'intervalle des lieux & des temps diſparoiſſe, & que les ſpectateurs ne faſſent plus qu'un même peuple avec les acteurs. C'eſt là ce qui diſtingue eſſentiellement le Poème en action du Poème en récit. Les françois au ſpectacle d'*Athalie* doivent devenir iſraélites, ou l'intérêt de Joas n'eſt plus rien. Mais s'il y avoit trop loin des mœurs des Iſraélites à celles des françois, l'imagination des ſpectateurs refuſeroit de franchir l'intervalle : c'eſt donc aux iſraélites à s'approcher aſſez de nous pour nous rendre le déplacement inſenſible.

Il n'y a point de déplacement à opérer pour les choſes que la nature a rendues communes à tous les peuples ; & on peut voir aiſément, par l'étude de l'homme, quelles ſont celles de ſes affections qui ne dépendent ni des temps ni des lieux : l'intérêt puiſé dans ces

ſources eſt intariſſable comme elles. Les ſujets d'*Œdipe* & de *Mérope* réuſſiroient dans vingt mille ans & aux deux extrémités du monde : il ne faut être, pour s'y intéreſſer, ni de Thèbes, ni de Micène : la nature eſt de tous les pays.

C'eſt dans les choſes où les nations diffèrent, qu'il faut que l'acteur d'un côté, les ſpectateur de l'autre, s'approchent pour ſe réunir. Cela dépend de l'art avec lequel le poète ſait adoucir, dans la peinture des mœurs, les couleurs dures & tranchantes : c'eſt ce qu'a fait ſouvent Corneille, en homme de génie, quoi qu'en diſe Louis Racine.

Jamais perſonne n'a été bleſſé de l'âpreté des mœurs des deux Horaces ; & il ſeroit à ſouhaiter que l'auteur de *Bajazet* & de *Mithridate* eût oſé donner, à la peinture des mœurs étrangères, cette vérité dont il a fait ſi noblement lui-même l'éloge le plus éloquent. Tout ce qu'on doit aux mœurs de ſon ſiècle, c'eſt de ne pas les offenſer ; & nos opinions ſur le courage & ſur le mépris de la

mort, ne vont pas jusqu'à exiger ; par exemple, d'une jeune princesse qu'elle dise à son père :

D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis
Que j'acceptois l'époux que vous m'aviez promis,
Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calcas une tête innocente.

Je suis même persuadé qu'Iphigénie, allant à la mort d'un pas chancelant, avec la répugnance naturelle à son sexe & à son âge, comme dans Eurypide, eût fait verser encore plus de larmes.

Il est vrai que, si le fond des mœurs étrangères est indécent ou révoltant pour nous, il faut renoncer à les peindre. Ainsi, quoique certains peuples regardent comme un devoir pieux, d'abréger les jours des vieillards souffrans; que d'autres soient dans l'usage d'exposer les enfans mal-sains ; que d'autres présentent aux voyageurs leurs femmes & leurs filles pour en user selon leur bon plaisir ; rien de tout cela ne peut être admis sur la scène.

Mais si le fond des mœurs est com-

patible avec nos opinions, nos ufages; & que la forme feule y répugne, elles n'exigent dans l'imitation qu'un changement fuperficiel; & il eft facile d'y concilier la vérité avec la bienféance. Un cartel, dans les termes de celui de François I à Charles-Quint: «Vous en avez menti par la gorge», ne feroit pas reçu au théâtre ; mais qu'un roi y dit à fon égal : « Au lieu de répandre le fang de nos fujets, prenons pour juges nos épées » : le cartel feroit dans la vérité des mœurs du vieux temps, & dans la décence des nôtres.

Il y a peu de traits dans l'Hiftoire qu'on ne puiffe adoucir de même fans les affacer : le Théâtre en offre mille exemples. Ce n'eft donc pas au goût de la nation que l'on doit s'en prendre, fi les mœurs, fur la fcène françoife, ne font pas affez prononcées, mais à la foibleffe ou à la négligence des poètes, à la délicateffe timide de leur goût particulier, &, s'il faut le dire, au manque de couleurs pour tout exprimer avec la vérité locale.

CRITIQUE. On peut la considérer sous deux points de vue généraux. D'abord on appelle *Critique* ce genre d'étude à laquelle nous devons la restitution de la Littérature ancienne. Pour juger de l'importance de ce travail, il suffit de se peindre le chaos où les premiers commentateurs ont trouvé les ouvrages les plus précieux de l'Antiquité. De la part des copistes, des caractères, des mots, des passages altérés, défigurés, omis ou transposés dans les divers manuscrits ; de la part des auteurs, toutes ces figures des mots, qu'on appelle *Tropes*, toutes ces finesses de langue & de style qui supposent un lecteur à demi instruit : quelle confusion à démêler, après que la révolution des siècles, les changemens qu'elle avoit faits dans les opinions, les mœurs, & les usages, & sur-tout ce vaste intervalle de barbarie & d'ignorance qui séparoit le temps de la renaissance des Lettres, des temps où elles avoient fleuri, sembloient

avoir coupé toute communication entre nous & l'Antiquité.

Les restituteurs de la Littérateure ancienne n'avoient guère qu'une voie, encore très-incertaine : c'étoit de rendre les auteurs intelligibles l'un par l'autre & à l'aide des monumens. Mais pour nous transmettre cet or antique, il a fallu périr dans les mines. Avouons-le, nous traitons cette espèce de *Critique* avec trop de mépris, & ceux qui l'ont exercée si laborieusement pour eux & si utilement pour nous, avec trop d'ingratitude. Enrichis de leurs veilles, nous faisons gloire de posseder ce que nous voulons qu'ils aient acquis sans gloire. Il est vrai que le mérite d'une profession étant en raison de son utilité & de sa difficulté combinées, celle d'érudit a dû perdre de sa considération à mesure qu'elle est devenue plus facile & moins importante : mais il y auroit de l'injustice à juger de ce qu'elle a été par ce qu'elle est. Les premiers laboureurs ont été mis au rang des dieux, avec bien plus de raison que ceux d'au-

jourd'hui ne sont mis au dessous des autres hommes.

Cette partie de la *Critique* comprendroit encore la vérification des calculs chronologiques, si ces calculs pouvoient se vérifier ; mais il faut savoir ignorer ce qu'on ne peut connoître : or il est vraisemblable que ce qui n'est pas connu dans la science des temps, ne le sera jamais ; & l'esprit humain y perdra peu de chose.

Le second point de vue de la *Critique*, est de la considérer comme un examen éclairé & un jugement équitable des productions humaines. Toutes les productions humaines peuvent être comprises sous trois chefs principaux : les Sciences, les Arts libéraux, & les Arts mécaniques : sujet immense, que je n'ai pas la témérité de vouloir embrasser. Je me bornerai à établir quelques principes généraux, que tout homme capable de sentiment & de réflexion est en état de concevoir.

Critique dans les Sciences. Les Scien-

ces se réduisent à trois points : à la démonstration des vérités anciennes, à l'ordre de leur exposition, à la découverte des nouvelles vérités.

Les vérités anciennes sont, ou de fait, ou de spéculation. Les faits sont ou moraux ou physiques. Les faits moraux composent l'histoire des hommes, dans laquelle souvent il se mêle du physique, mais toujours relativement au moral.

Comme l'Histoire sainte est révélée, il seroit impie de la soumettre à l'examen de la raison ; mais il est une manière de la discuter pour le triomphe même de la foi. Comparer les textes, & les concilier entre eux ; rapprocher les événemens, des prophéties qui les annoncent ; faire prévaloir l'évidence morale sur l'impossibilité physique ; vaincre la répugnance de la raison par l'ascendant des témoignages ; prendre la tradition dans sa source, pour la présenter dans toute sa force ; exclure enfin du nombre des preuves de la vérité tout argument vague, foible, ou non concluant, espèce d'armes com-
munes

munes a toutes les religions, que le faux zèle emploie, & dont l'impiété se joue: tel feroit l'emploi du *Critique* dans cette partie. Plusieurs l'ont entrepris, parmi lesquels Pascal occupe la première place, pour la céder à celui qui exécutera ce qu'il n'a fait que méditer.

Dans l'Histoire profane, donner plus ou moins d'autorité aux faits, suivant leur degré de possibilité, de vraisemblance, de célébrité, & suivant le poids des témoignages qui les confirment: examiner le caractère & la situation des historiens; s'ils ont été libres de dire la vérité, à portée de la connoître, en état de l'approfondir, sans intérêt de la déguiser: pénétrer après eux dans la source des événemens, apprécier leurs conjectures, les comparer entre eux, les juger l'un par l'autre: quelles fonctions pour un *Critique;* & s'il veut s'en acquitter dignement, combien de connoissances à acquérir! Les mœurs, le naturel des peuples, leur éducation, leurs lois, leur culte, leur gouvernement, leur police, leur disci-

pline, leurs intérêts, leurs relations, les ressorts de leur politique, leur industrie, leur commerce, leur population, leur force & leur richesse; les talens, les vertus, les vices de ceux qui les ont gouvernés; leurs guerres au dehors, leurs troubles domestiques, leurs révolutions, leurs succès, leurs revers, & les causes de leur prospérité & de leur décadence; enfin tout ce qui, dans les hommes, les choses, les lieux, & les temps, peut concourir à former la chaîne des événemens & les vicissitudes des fortunes humaines, doit entrer dans le plan d'après lequel un savant discute l'Histoire. Combien un seul trait, dans cette partie, ne demande-t-il pas souvent, pour être éclairci, de réflexions & de lumières! Qui osera décider si pour l'intérêt de Rome il étoit à souhaiter que Carthage fût détruite, comme le vouloit Caton, ou qu'on la laissât subsister, selon l'avis de Scipion Nasica?

Les faits purement physiques composent l'Histoire naturelle; & la vérité s'en

démontre de deux manières : ou en répétant les obſervations & les expériences ; ou en peſant les témoignages, ſi l'on n'eſt pas à portée de les vérifier. C'eſt faute d'expérience qu'on a regardé comme des fables une infinité de faits que Pline rapporte, & qui ſe confirment de jour en jour par les obſervations de nos naturaliſtes.

Les anciens avoient ſoupçonné la peſanteur de l'air ; Toricelli & Paſcal l'ont démontrée. Newton avoit dit, La terre eſt applatie ; des ſavans ſont allés vers le pôle & ſous l'équateur voir ſi Newton avoit dit vrai. Le miroir d'Archimède paſſoit pour une fable, & nous l'avons vu reproduit. Mais qui reproduira les prodiges de mécanique de ce même Archimède au ſiége de Syracuſe ; ou qui démontrera que c'étoient des fables inventées par les romains, pour excuſer aux yeux de Rome l'impuiſſance de leurs efforts ? Voilà comme on doit *critiquer* les faits. Mais, ſuivant cette méthode, les

Sciences auront peu de *Critiques.* Il eſt facile de nier ce qu'on ne comprend pas; mais eſt-ce à nous de marquer les bornes des poſſibles, à nous qui voyons chaque jour imiter la foudre, & qui touchons peut-être au ſecret de la diriger ou de l'extraire des nuages ; à nous qui venons d'inventer le moyen de naviger dans l'air ?

Ces exemples doivent rendre un *Critique* bien circonſpect dans ſes déciſions. La crédulité eſt le partage des ignorans; l'incrédulité décidée, celui des demi-ſavans ; le doute méthodique, celui des ſages. Dans les traditions hiſtoriques un philoſophe explique ce qu'il peut, admet ce qui eſt poſſible, croit ce qui eſt vraiſemblable, rejette ce qui répugne au bon ſens & à l'évidence, & ſuſpend ſon jugement ſur tout le reſte.

Il eſt des vérités que la diſtance des lieux & des temps rend inacceſſibles à l'expérience, & qui, n'étant pour nous que dans l'ordre des poſſibles, ne peuvent être obſervées que des yeux de l'eſ-

prit. Ou ces vérités sont les principes des faits qui les attestent, & le *Critique* doit y remonter par l'enchaînement de ces faits ; ou elles en sont des conséquences, & par les mêmes degrés il doit descendre jusqu'à elles.

Souvent la vérité n'a qu'une voie par où l'inventeur y est arrivé, & dont il ne reste aucun vestige : alors il y a peut-être plus de mérite à retrouver la route, qu'il n'y en a eu à la découvrir. L'inventeur n'est quelquefois qu'un aventurier que la tempête a jeté dans le port ; le *Critique* est un pilote habile que son art seul y conduit, si toutefois il est permis d'appeler *art* une suite de tentatives incertaines & de rencontres fortuites où l'on ne marche qu'à pas tremblans. Pour réduire en règles l'investigation des vérités physiques, le *Critique* devroit tenir le milieu & les extrémités de la chaîne : un chaînon qui lui échappe, est un échelon qui lui manque pour s'élever à la démonstration. Cette méthode sera long-temps impraticable. Le voile de la nature

eſt pour nous comme le voile de la nuit, où dans une immenſe obſcurité brillent quelques points de lumière; & il n'eſt que trop prouvé que ces points lumineux ne ſauroient ſe multiplier aſſez pour éclairer leurs intervalles. Que doit donc faire le *Critique?* Obſerver les faits connus; en indiquer, s'il ſe peut, les rapports & les conſéquences; rectifier les faux calculs & les obſervations défectueuſes; en un mot, convaincre l'eſprit humain de ſa foibleſſe, pour lui faire employer utilement le peu de force qu'il épuiſe en vain, & oſer dire à celui qui veut plier l'expérience à ſes idées : *Ton métier eſt d'interroger la nature, non de la faire parler.*

Le déſir de connoître eſt ſouvent ſtérile par trop d'activité. La vérité veut qu'on la cherche, mais qu'on l'attende; qu'on aille au devant d'elle, rarement au delà. C'eſt au *Critique*, en guide ſage, d'obliger le voyageur à s'arrêter où finit le jour, de peur qu'il ne s'égare dans les ténèbres. L'éclipſe de la nature eſt

continuelle, mais elle n'eſt pas totale ; & de ſiècle en ſiècle elle nous laiſſe apercevoir quelques nouveaux points de ſon diſque immenſe, pour nourrir en nous, avec l'eſpoir de la connoître, la conſtance de l'étudier. Nous venons d'analyſer l'air, & nous commençons à le manipuler comme les fluides palpables.

Lucrèce, S. Auguſtin, le pape Boniface, le pape Zacharie étoient debout ſur notre hémiſphère, & ne concevoient pas que leurs ſemblables puſſent être dans la même ſituation ſur un hémiſphère oppoſé : *Ut per aquas quæ nunc rerum ſimulacra videmus*, dit Lucrèce, pour exprimer *qu'il auroient la tête en bas.* On a reconnu la tendance des graves vers un centre commun ; & l'opinion des antipodes n'a plus révolté perſonne.

Les anciens voyoient tomber une pierre, & les flots de la mer s'élever ; ils étoient bien loin d'attribuer ces deux effets à la même cauſe. Le myſtère de la gravitation nous a été révélé : ce chaînon a lié les deux autres ; & la pierre

qui tombe & les flots qui s'élèvent, nous ont paru soumis aux même lois.

Le point essentiel dans l'étude de la nature, est donc de découvrir les milieux des vérités connues, & de les placer dans l'ordre de leur enchaînement. On trouvoit des carrières de marbre dans le sein des plus hautes montagnes, on en voyoit se former sur les bords de l'Océan par le ciment du sel marin, on connoissoit le parallélisme des couches de la terre ; mais répandus dans la Physique, ces faits n'y jetoient aucune lumière : ils ont été rapprochés ; & l'on y reconnoît les monumens de l'immersion totale ou successive de ce globe. C'est à cet ordre lumineux que le *Critique* devroit sut-tout contribuer.

Il est pour les découvertes un temps de maturité, avant lequel les recherches semblent infructueuses. Une vérité attend, pour éclore, la réunion de ses élémens. Ces germes ne se rencontrent & ne s'arrangent que par une longue suite de combinaisons : ainsi, ce qu'un siècle n'a fait que couver, s'il est permis de le dire,

eſt produit par le ſiècle qui lui ſuccède; ainſi, le problême des trois corps, propoſé par Newton, n'a été réſolu que de nos jours, & l'a été par trois hommes en même temps. C'eſt cette eſpèce de fermentation de l'eſprit humain, cette digeſtion de nos connoiſſances, que le *Critique* doit obſerver avec ſoin. Ce ſeroit à lui de ſuivre pas à pas la ſcience dans ſes progrès; de marquer les obſtacles qui l'ont retardée, comment ces obſtacles ont été levés, & par quel enchaînement de difficultés & de ſolutions elle a paſſé du doute à la probabilité, de la probabilité à l'évidence. Par-là il imposeroit ſilence à ceux qui ne font que groſſir le volume de la ſcience, ſans en augmenter le tréſor: il marqueroit le pas qu'elle auroit fait dans un ouvrage, ou renverroit l'ouvrage au néant, ſi l'auteur la laiſſoit où il l'auroit priſe. Tels ſeroient dans cette partie l'objet & le fruit de la *Critique*. Combien cette réforme nous reſtitueroit d'eſpace dans nos biblitohèques! Que deviendroient cette foule épouvantable de

faiseurs d'élémens en tout genre ; ces prolixes démonstrateurs de vérités dont personne ne doute ; ces physiciens romanciers, qui, prenant leur imagination pour le livre de la nature, érigent leurs visions en découvertes & leurs songes en systêmes suivis ; ces amplificateurs ingénieux, qui délayent un fait en vingt pages de superfluités puériles, & qui tourmentent à force d'esprit une vérité claire & simple, jusqu'à ce qu'ils l'aient rendue obscure & compliquée ? Tous ces auteurs qui causent sur la science, au lieu d'en raisonner, seroient retranchés du nombre des livres utiles : on auroit beaucoup moins à lire, & beaucoup plus à recueillir.

Cette réduction seroit encore plus considérable dans les Sciences abstraites, que dans la science des faits. Les premières sont comme l'air qui occupe un espace immense lorsqu'il est libre de s'étendre, & qui n'acquiert de la consistance qu'à mesure qu'il est pressé.

L'emploi du *Critique* dans cette partie

feroit donc de ramener les idées aux chofes, la Métaphyfique & la Géométrie à la Morale & à la Phyfique ; de les empêcher de fe répandre dans le vide des abftractions, &, s'il eft permis de le dire, de retrancher de leur furface pour ajouter à leur folidité. Un métaphyficien ou un géomètre qui applique la force de fon génie à de vaines fpéculations, reffemble à ce lutteur que nous peint Virgile.

Alternaque jactat
Brachia protendens, & verberat ictibus auras.

M. de Fontenelle, qui a porté fi loin l'efprit d'ordre, de précifion, & de clarté, eût été un *Critique* fupérieur, foit dans les Sciences abftraites, foit dans celle de la nature ; & Bayle (que je confidère feulement comme littérateur) n'avoit befoin pour exceller dans fa partie, que de plus d'indépendance, de tranquillité, & de loifir. Avec ces trois conditions effentielles à un *Critique*, il auroit dit ce qu'il penfoit, & l'auroit dit en moins de volumes.

Critique dans les Arts libéraux ou les beaux Arts. Tout homme qui produit un ouvrage dans un genre auquel nous ne sommes point préparés, excite aisément notre admiration. Nous ne devenons admirateurs difficiles que lorsque, les ouvrages dans le même genre venant à se multiplier, nous pouvons établir des points de comparaison, & en tirer des règles plus ou moins sévères, suivant les nouvelles productions qui nous sont offertes. Celles de ces productions où l'on a constamment reconnu un mérite supérieur, servent de modèles. Il s'en faut beaucoup que ces modèles soient parfaits ; ils ont seulement, chacun en particulier, une ou plusieurs qualités excellentes qui les distinguent. L'esprit, faisant alors ce qu'on nous dit d'Apelle, se forme d'une multitude de beautés éparses un tout idéal qui les rassemble. Ce composé, dit Cicéron, n'est aperçu par aucun de nos sens : il n'existe que dans la pensée, *quod neque oculis, neque auribus, neque ullo sensu percipi potest ; cogitatione tantum,*

& mente complectimur. Quoique les ſtatues de Phidias, ajoute-t-il, ſoient ce que nous voyons de plus parfait, nous pouvons en imaginer de plus belles encore ; & Phidias lui-même, lorſqu'il modéloit la figure de Jupiter ou de Minerve, n'avoit devant les yeux perſonne dont il prît la reſſemblance ; mais il avoit dans l'eſprit une certaine image de la beauté par excellence, ſur laquelle étoient comme attachés les yeux de ſa penſée, & dont ſon art & ſa main s'appliquoient à rendre les traits : *Et Phidiæ ſimulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, cogitare tamen poſſumus pulchriora. Nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem, è quo ſimilitudinem duceret. Sed ipſius in mente incidebat ſpecies pulchritudinis eximia quædam, quam intuens, eique defixus, ad illius ſimilitudinem artem & manum dirigebat.* (Orat.) C'eſt à ce modèle intellectuel, au deſſus de toutes les productions exiſtantes, que l'on doit rapporter tous les

ouvrages de génie en tous genres. Le *Critique* ſupérieur doit donc avoir dans ſon imagination autant de modèles qu'il y a de genres différens. Le *Critique* ſubalterne eſt celui qui, n'ayant pas de quoi ſe former ces modèles tranſcendans, rapporte tout, dans ſes jugemens, aux productions exiſtantes. Le *Critique* ignorant eſt celui qui ne connoît point ou qui connoît mal ces objets de comparaiſon. C'eſt le plus ou le moins de juſteſſe, de force, d'étendue dans l'eſprit, de ſenſibilité dans l'ame, de chaleur dans l'imagination, qui marque les degrés de perfection entre les modèles, & les rangs parmi les *Critiques*. Tous les Arts n'exigent pas ces qualités réunies dans une égale proportion : dans les uns l'organe décide, l'imagination dans les autres, le ſentiment dans la plupart; & l'eſprit, qui influe ſur tous, ne préſide ſur aucun.

Dans l'Architecture & l'Harmonie, le type intellectuel que le *Critique* eſt obligé de ſe former, exige une étude d'autant plus profonde des poſſibles, & pour en

déterminer le choix, une connoiſſance d'autant plus préciſe du rapport des objets avec nos organes, que les beautés phyſiques de ces deux Arts n'ont pour arbitre que le goût, c'eſt-à-dire, ce tact de l'ame, cette faculté, innée ou acquiſe, de ſaiſir & de préférer le beau, eſpèce d'inſtinct qui juge les règles & qui n'en a point. Il n'en a point en Harmonie : la réſonnance du corps ſonore indique les proportions ; mais c'eſt à l'oreille à nous guider dans le choix des modulations & le mélange des accords. Il n'en a point en Architecture : tant qu'elle s'eſt bornée à nos beſoins, elle a pu ſe modeler ſur les productions naturelles ; mais dès qu'on a voulu joindre la décoration à la ſolidité, l'imagination a créé les formes, & l'œil en a fixé le choix. La première cabane, qui ne fut elle-même qu'un eſſai de l'induſtrie éclairée par le beſoin, avoit, ſi l'on veut, pour appuis quelques pieux enfoncés dans la terre, ces pieux ſoutenoient des traverſes, & celles-ci portoient des chevrons

chargés d'un toit. Mais de bonne foi peut-on tirer de ce modèle brut les proportions du temple de Minerve à Athènes, ou de l'église de saint Pierre de Rome ?

Le ſentiment du beau phyſique, ſoit en Architecture ſoit en Harmonie, dépend donc eſſentiellement du rapport des objets avec nos organes ; & le point eſſentiel pour le *Critique*, eſt de s'aſſurer du témoignage de ſes ſens. Le *Critique* ignorant n'en doute jamais. Le *Critique* ſubalterne conſulte ceux qui l'environnent, & croit bien voir & bien entendre lorſqu'il voit & entend comme eux. Le *Critique* ſupérieur conſulte le goût des peuples cultivés ; il les trouve diviſés ſur des ornemens de caprice ; il les voit réunis ſur des beautés eſſentielles, qui ne vieilliſſent jamais, & dont les débris ont encore le charme de la nouveauté : il ſe replie ſur lui-même ; & par l'impreſſion plus ou moins vive qu'ont faite ſur lui ces beautés, il s'aſſure ou il ſe défie du témoignage de ſes organes. Dès lors il peut former

former ſon modèle intellectuel de ce qui l'affecte le plus dans les modèles exiſtans, ſuppléer au défaut de l'un par les beautés de l'autre, & ſe diſpoſer ainſi à juger, non ſeulement des faits par les faits, mais encore par les poſſibles. Dans l'Architecture, il dépouillera le gothique de ſes ornemens puérils; mais il adoptera la coupe hardie, majeſtueuſe, & légère de ſes voûtes, l'élégance, la délicateſſe, la variété de ſes profils. Dans l'architecture grèque, il obſervera les licences heureuſes que les grands artiſtes ſe ſont permiſes; il obſervera les beautés qui réſultent de ces licences; & il reconnoîtra qu'on doit aux règles un attachement raiſonnable, & non pas ſervile. Il aura recours au compas & au calcul, pour proportionner les hauteurs aux baſes, & les ſupports aux fardeaux; mais dans le détail des ornemens, il ſe ſouviendra qu'un œil exercé eſt le meilleur de tous les juges; & que l'élégance, la grace, la nobleſſe ſont préférables à ce que le vulgaire

appelle régularité : ancien caprice de l'ufage, perpétué par l'habitude, & que l'exemple a érigé en loi.

Il ufera de la même liberté dans la compofition de fon modèle en Harmonie : il tirera, du phénomène donné par la nature, la théorie des accords ; il les fuivra dans leur génération, il obfervera leurs progrès ; mais laiffant l'ame & l'oreille juges de la beauté du chant & de l'expreffion muficale, il fubordonnera la théorie à la pratique ; il facrifiera les détails à l'enfemble, & les règles au fentiment.

L'Harmonie réduite à la beauté phyfique des accords, & bornée à la fimple émotion de l'organe, n'exige, comme l'Achitecture, qu'un fens exercé par l'étude, éprouvé par l'ufage, & docile à l'expérience. Mais dès que la Mélodie vient donner de l'ame & du caractère à l'Harmonie, au jugement de l'oreille fe joint celui de l'imagination, du fentiment, quelquefois de l'efprit. La Mufique devient un langage expreffif, une imi-

tation vive & touchante : des lors c'eſt avec la Poéſie que ſes principes lui ſont communs, & l'art de les juger eſt le même. Des ſons articulés dans l'une, dans l'autre des ſons modulés, dans toutes les deux le nombre & le mouvement ſervent à exprimer, à peindre la nature ; & ſi l'on demande quelle eſt la Muſique & la Poéſie par excellence, c'eſt la Poéſie ou la Muſique qui peint le plus & qui exprime le mieux. *Voyez* AIR, CHANT, RÉCITATIF, &c.

Dans la Sculpture & la Peinture, c'eſt peu d'étudier la nature en elle-même, modèle toujours imparfait; c'eſt peu d'étudier les productions de l'art, modèles toujours plus froids que la nature : il faut prendre de l'un ce qui manque à l'autre, & ſe former un enſemble des différentes parties où ils ſe ſurpaſſent mutuellement. Or, ſans parler des ſources où l'artiſte & le connoiſſeur doivent puiſer l'idée du beau, relative au choix des ſujets, au caractère des paſſions, à la compoſition, & à l'ordonnance ; combien la

seule étude du physique dans ces deux Arts ne suppose-t-elle pas d'épreuves & d'observations ! que d'études pour la partie du dessein ! Qu'on demande à nos prétendus connoisseurs où ils ont observé, par exemple, le mécanisme du corps humain, la combinaison & le jeu des nerfs, le gonflement, la tension, la contraction des muscles; ils seront aussi embarrassés dans leur réponse, qu'ils le sont peu dans leurs décisions. Qu'on leur demande où ils ont observé tous les reflets, tous les mélanges, toutes les gradations de la couleur, tous les jeux, tous les tons, tous les effets de la lumière, étude sans laquelle on est hors d'état de parler du coloris. Et si un artiste accoutumé à épier & à surprendre la nature, a tant de peine à l'imiter, quel est le connoisseur qui peut se flatter de l'avoir assez bien vue pour en critiquer l'imitation? C'est une chose étrange que la hardiesse avec laquelle on se donne pour juge de la belle nature, dans quelque situation que le peintre ou le sculpteur ait pu l'ima-

giner & la faisir. Celui-ci, après avoir employé la moitié de sa vie à l'étude de son art, n'ose se fier aux modèles que sa mémoire a recueillis & que son imagination lui retrace ; il a cent fois recours à la nature, pour se corriger d'après elle ; vient un *Critique* plein de confiance, qui l'apprécie d'un coup-d'œil. Ce *Critique* a-t-il étudié l'art ou la nature ? Aussi peu l'un que l'autre. Mais il a des statues & des tableaux ; & en les achetant, il croit avoir acquis le droit de les juger & le talent de s'y connoître. On voit de ces connoisseurs se pâmer devant un ancien tableau dont ils admirent le clair-obscur : le hasard fait qu'on lève la bordure, le vrai coloris mieux conservé se découvre dans un coin ; & ce ton de couleur si admiré, se trouve une couche de fumée.

Je sais qu'il est des amateurs versés dans l'étude des grands maîtres, qui en ont saisi la manière, qui en connoissent la touche, qui en distinguent le coloris : c'est beaucoup pour qui ne

veut que jouir; mais c'eſt bien peu pour qui oſe juger. On ne juge point un tableau d'après des tableaux. Quelque plein qu'on ſoit de Raphaël, on ſera neuf devant le Guide. Je dis plus, les forces du Guide, malgré l'analogie du genre, ne feront point une règle sûre pour critiquer le Milon du Puget, ou le gladiateur mourant. La nature varie ſans ceſſe : chaque poſition, chaque action différente la mondifie diverſement : c'eſt donc la nature qu'il faut avoir étudiée ſous telle & telle face, dans tel & tel moment, pour en juger l'imitation. Mais la nature elle-même eſt imparfaite; il faut donc auſſi avoir étudié les chef-d'œuvres de l'art, pour être en état de *critiquer* en même temps & l'imitation & le modèle.

Cependant les difficultés que préſente la *Critique* dans les arts dont nous venons de parler, n'approchent pas de celles que réunit la *Critique* littéraire.

Dans l'Hiſtoire, aux lumières profondes que nous avons exigées du *Critique* pour la partie de l'érudition, ſe

joint pour la partie purement littéraire, l'étude moins étendue, mais non moins réfléchie, de la majestueuse simplicité du style, de la netteté, de la décence, de la rapidité de la narration; de l'apropos & du choix des réflexions & des portraits, ornemens frivoles dès qu'on les affecte, importuns dès qu'on les prodigue; de cette élocution mâle, précise, & simple, qui ne peint les grands hommes & les grandes choses que de leurs couleurs naturelles; & de plus l'étude du caractère propre à chaque historien, & de la touche qui le distingue. C'est de cet assemblage de connoissances & de goût que se forme le *Critique* supérieur dans la partie de l'Histoire. Que seroit-ce si le même homme prétendoit embrasser en même temps la partie de l'Eloquence & celle de la Philosophie morale?

Ces deux genres, soit que, renfermés en eux-mêmes, ils se nourrissent de leur propre substance, soit qu'ils se pénètrent l'un l'autre & s'animent mutuellement, soit que, répandus dans les

autres genres de Littérature comme un feu élémentaire, ils y portent la vie & la fécondité; ces deux genres, dans tous les cas, ont pour objet de rendre la vérité sensible & la vertu aimable.

C'est un talent donné à peu de personnes, & que peu de personnes sont en état de *critiquer*. L'esprit n'en est qu'un demi-juge. Il connoît l'art de convaincre, non celui de persuader; l'art de séduire, non celui d'émouvoir. L'esprit peut *critiquer* le rhéteur, le sophiste; mais le cœur seul peut juger l'orateur. Le *Critique* en Morale, ainsi qu'en Eloquence, doit avoir en lui ce principe de sensibilité & de droiture qui fait concevoir & produire avec force les vérités dont on se pénètre; ce principe de noblesse & d'élévation qui excite en nous l'enthousiasme de la vertu, & qui seul embrasse tous les possibles dans l'art d'intéresser pour elle. Si la vertu pouvoit se rendre visible aux hommes, a dit un philosophe, elle paroîtroit si touchante & si belle, que personne ne pourroit lui

réſiſter : c'eſt ainſi que doit la concevoir & celui qui la peint, & celui qui en examine la peinture.

La fauſſe Eloquence eſt également facile à profeſſer & à pratiquer : des figures entaſſées, de grands mots qui ne diſent rien de grand, des mouvemens empruntés qui ne partent jamais du cœur & qui n'y arrivent jamais, ne ſuppoſent, ni dans l'auteur ni dans ſon admirateur, aucune élévation dans l'eſprit, aucune ſenſibilité dans l'ame. Mais la vraie Eloquence étant l'émanation d'une ame à la fois ſimple, forte, grande, & ſenſible, il faut réunir toutes ces qualités pour y exceller, & pour ſavoir comment on y excelle. Il s'enſuit qu'un grand *Critique* en Eloquence doit pouvoir être éloquent lui-même. Oſons le dire à l'avantage des ames ſenſibles, celui qui ſe pénètre vivement du beau, du touchant, du ſublime, n'eſt pas loin de l'exprimer ; & l'ame qui en reçoit le ſentiment avec une certaine chaleur, pourroit à ſon tour le produire. Cette

disposition à la vraie Eloquence ne comprend ni les avantages de l'élocution, ni cette harmonie entre le geste, le ton, & le visage, qui compose l'Eloquence extérieure. Il s'agit ici d'une Eloquence interne & comme spontanée, qui se fait jour à travers l'extérieur le plus inculte; il s'agit de l'Eloquence du paysan du Danube, dont la rustique sublimité fait si peu d'honneur à l'art, & en fait tant à la nature; de cette faculté sans laquelle l'orateur n'est qu'un déclamateur, & le *Critique* qu'un froid Aristarque.

Par la même raison, un *Critique* en Morale doit avoir en lui, sinon les vertus pratiques, du moins le germe de ces vertus. Il n'arrive que trop souvent que les mœurs d'un homme éclairé sont en contradiction avec ses principes, quelquefois avec ses sentimens. Il n'est donc pas essentiel au *Critique* en Morale d'être vertueux; il suffit qu'il soit né pour l'être. Mais alors quel métier que celui du *Critique* ! à chaque ligne, ce sera sa propre condamnation qu'il prononcera,

en faisant l'éloge des gens de bien. Cependant il ne feroit pas à souhaiter que le *Critique* en Morale fût exempt de passions & de foiblesse : il faut juger les hommes en homme vertueux, mais en homme ; se connoître, connoître ses semblables, & savoir ce qu'ils peuvent, avant d'examiner ce qu'ils doivent ; concilier la nature avec la société, mesurer leurs droits & en marquer les limites, rapprocher l'intérêt pesonnel du bien général, être enfin le juge, non le tyran de l'humanité. Tel feroit l'emploi d'un *Critique* supérieur dans cette partie : emploi difficile & important, sur-tout dans l'examen de l'Histoire. Plutarque, dans ses parallèles, est presque l'homme que je demande.

C'est là qu'il feroit à souhaiter qu'un Philosophe, aussi courageux qu'éclairé, osât appeler, au tribunal de la vérité, des jugemens que la flatterie & l'enthousiasme ont prononcés dans tous les siècles. Rien n'est plus commun dans les annales du monde que les vices & les vertus contraires mis au même rang.

La modération d'un roi juste, & l'ambition effrénée d'un usurpateur; la sévérité de Brutus envers son fils, & l'indulgence de Fabius envers le sien; la soumission de Socrate aux lois de l'Aréopage, & la hauteur de Scipion devant le peuple romain, ont eu leurs apologistes & leurs censeurs. Par-là l'Histoire, dans sa partie morale, est une espèce de labyrinthe où l'opinion du lecteur ne cesse de s'égarer. C'est un bon guide qui lui manque. Or ce guide seroit un *Critique* capable de distinguer la vérité d'avec l'opinion, le devoir d'avec l'intérêt, & la vertu d'avec la gloire; en un mot, de réduire l'homme, quel qu'il fût, à la condition sociale : condition qui est la base des lois, la règle des mœurs, & dont aucun homme, vivant avec des hommes, n'a jamais eu le droit de s'affranchir.

Le *Critique* doit aller plus loin contre le préjugé : il doit considérer, non seulement chaque homme en particulier, mais encore chaque république, comme citoyenne de la terre & attachée aux au-

tres parties de ce grand corps politique, par les mêmes devoirs qui lui attachent à elle-même les membres dont elle eſt formée : il ne doit voir la ſociété en général, que comme un arbre immenſe, dont chaque homme eſt un rameau, chaque république une branche, & dont l'humanité eſt le tronc. De là le droit particulier & le droit public, que l'ambition ſeule a diſtingués, & qui ne ſont, l'un & l'autre, que le droit naturel plus ou moins étendu, mais ſoumis aux mêmes principes. Ainſi, le *Critique* jugeroit, non ſeulement chaque homme en particulier, ſuivant les mœurs de ſon ſiècle & les lois de ſon pays ; mais encore les lois & les mœurs de tous les pays & de tous les ſiècles, ſuivant les principes invariables de l'équité naturelle.

Quelle que ſoit la difficulté de ce genre de *Critique*, elle ſeroit bien compenſée par ſon utilité. Quand il ſeroit vrai, comme Bayle l'a prétendu, que l'opinion n'influât point ſur les mœurs privées, il eſt du moins inconteſtable qu'elle dé-

cide des actions publiques. Il n'est point de préjugé plus généralement ni plus profondément enraciné dans l'opinion des hommes, que la gloire attachée au titre de Conquérant; & de là cette maladie des conquêtes qui a désolé le monde. Mais si, dans tous les temps, les philosophes, les historiens, les orateurs, les poètes, en un mot, les dépositaires de la réputation & les dispensateurs de la gloire s'étoient réunis pour attacher aux horreurs d'une guerre injuste le même opprobre qu'au larcin & qu'à l'assassinat, on eût peu vu de brigands illustres. Malheureusement les vrais sages ne connoissent pas assez leur ascendant sur les esprits : divisés, ils ne peuvent rien; réunis, ils peuvent tout à la longue : ils ont pour eux la vérité, la justice, la raison, &, ce qui est plus fort encore, l'intérêt de l'humanité, dont ils défendent la cause.

Montaigne, moins irrésolu, eût été un excellent *Critique* dans la partie morale de l'Histoire; mais peu ferme dans ses

principes, il chancelle dans les conséquences : son imagination trop féconde étoit pour sa raison, ce qu'est pour les yeux un cristal à plusieurs faces, qui rend douteux l'objet véritable à force de le multiplier. L'homme qui dans cette partie a montré le sens le plus droit & le plus profond, c'est Plutarque : encore est-il quelquefois trop timide, quelquefois aussi trop imbu des opinions de son temps.

L'auteur de l'*Esprit des Lois* est le *Critique* dont l'Histoire moderne auroit besoin : je le cite quoique vivant, car il seroit trop pénible & trop injuste d'attendre la mort des grands hommes pour parler d'eux en liberté (*a*).

Quoique le type intellectuel d'après lequel un *Critique* supérieur juge la Morale & l'Eloquence, entre essentiellement dans le modèle auquel doit se rapporter la Poésie, il s'en faut bien qu'il suffise à la perfection de celui-ci : combien

(*a*) Montesquieu vivoit quand cet article fut écrit.

l'idée collective & complète de la Poésie n'embrasse-t-elle pas de genres différens & de modèles particuliers ! Bornons-nous au Poème dramatique & à l'Epopée.

Dans la Comédie, quel usage du monde, quelle connoissance de tous les états ! combien de vices, de passions, de travers, de ridicules à observer, à analyser, à combiner, dans tous les rapports, dans toutes les situations, sous toutes les faces possibles ! combien de caractères ! combien de nuances dans le même caractère ! combien de traits à recueillir, de contrastes à rapprocher ! quelle étude pour former le seul tableau du Misanthrope ou du Tartuffe ! quelle étude pour être en état de le juger ! Ici les règles de l'art sont la partie la moins importante : c'est à la vérité de l'expression, à la force des touches, au choix des situations & des oppositions, que le *Critique* doit s'attacher : il doit donc juger la Comédie d'après les originaux ; & ses originaux ne sont pas dans l'art, mais dans la nature. L'*Avare* de Molière n'est

n'est point l'*Avare* de Plaute ; ce n'est pas même tel avare en particulier, mais un assemblage de traits répandus dans cette espèce de caractère ; & le *Critique* a dû les recueillir pour juger l'ensemble, comme l'auteur pour le composer. *Voyez* COMÉDIE.

Dans la Tragédie, à l'observation de la nature se joignent, dans un plus haut degré que dans la Comédie, l'imagination & le sentiment ; & le sentiment y domine. Ce ne sont plus des caractères communs, ni des événemuns familiers que l'auteur s'est proposé de rendre ; c'est la nature dans ses plus grandes proportions, & telle qu'elle a été quelquefois, lorsqu'elle a fait des efforts pour produire des hommes & des choses extraordinaires. *Voyez* TRAGÉDIE. Ce n'est point la nature reposée, mais la nature en contraction, & dans cet état de souffrance où la mettent les passions violentes, les grands dangers, & l'excès du malheur. Où en est le modèle ? Est-ce dans le cours tranquille de la société ? un ruis-

ſeau ne donne point l'idée d'un torrent; ni le calme, l'idée de la tempête. Eſt-ce dans les tragédies exiſtantes? il n'en eſt aucune dont les beautés forment un modèle générique : on ne peut juger *Cinna* d'après *Œdipe*, ni *Athalie* d'après *Cinna*. Eſt-ce dans l'Hiſtoire? outre qu'elle nous préſenteroit en vain ce modèle, ſi nous n'avions en nous de quoi le reconnoître & le ſaiſir; tout événement, toute ſituation, tout perſonnage héroïque ne peut avoir qu'un caractère qui lui eſt propre, & qui ne ſauroit s'appliquer à ce qui n'eſt pas lui; à moins cependant que, remplis d'un grand nombre de modèles particuliers, l'imagination & le ſentiment n'en généraliſent en nous l'idée. C'eſt de cette étude conſommée que s'exprime, pour ainſi dire, le chyle dont l'ame du *Critique* ſe nourrit, & qui, changé en ſa propre ſubſtance, forme en lui ce modèle intellectuel, digne production du génie. C'eſt ſur-tout dans cette partie que ſe reſſemblent l'orateur, le poëte, le muſicien, & par conſéquent les *Criti-*

ques supérieurs en Eloquence, en Poésie, & en Musique : car on ne sauroit trop insister sur ce principe, que le sentiment seul peut juger le sentiment; & que soumettre le pathétique aux analyses de l'esprit, c'est vouloir rendre l'oreille arbitre des couleurs, & l'œil juge de l'harmonie.

Le même modèle intellectuel auquel un *Critique* supérieur rapporte la Tragédie, doit s'appliquer à la partie dramatique de l'Epopée : dès que le poète épique fait parler ses personnages, l'Epopée ne différant plus de la Tragédie que par le tissu de l'action, les mœurs, les sentimens, les caractères sont les mêmes que dans la Tragédie, & le modèle en est commun. Mais lorsque le poète paroît & prend la place de ses personnages, l'action devient purement épique: c'est un homme inspiré, aux yeux duquel tout s'anime : les êtres insensibles prennent une ame; les abstraits, une forme & des couleurs; le souffle du génie donne à la nature une vie & une face nouvelle; tantôt il l'embellit par ses pein-

tures, tantôt il la trouble par ses prestiges & en renverse toutes les lois : il franchit les limites du monde ; il s'élève dans les espaces immenses du merveilleux ; il crée de nouvelles sphères ; les cieux ne peuvent le contenir ; & il faut avouer que le génie de la Poésie, considéré sous ce point de vue, est le moins absurde des dieux qu'ait adorés l'antiquité payenne. Qui osera le suivre dans son enthousiasme, si ce n'est celui qui l'éprouve ? Est-ce à la froide raison à guider l'imagination dans son ivresse ? Le goût timide & tranquile viendra-t-il lui présenter le frein ? O vous, qui voulez voir ce que peut la Poésie dans sa chaleur & dans sa force, laissez bondir en liberté ce coursier fougeux : il n'est jamais si beau que dans ses écarts ; le manége ne feroit que ralentir son ardeur & contraindre l'aisance noble de ses mouvemens : livré à lui-même, il se précipitera quelquefois ; mais il conservera, même dans sa chûte, cette fierté & cette audace qu'il perdroit avec la liberté.

Prescrivez au Sonnet & au Madrigal des règles gênantes ; mais laissez à l'Epopée une carrière sans bornes ; le génie n'en connoît point. C'est en grand qu'on doit *critiquer* les grandes choses : il faut donc les concevoir en grand, c'est-à-dire, avec la même force, la même élévation, la même chaleur qu'elles ont été produites. Pour cela, il faut en puiser le modèle, non dans les beautés de la nature, non dans les productions de l'art, mais dans l'un & l'autre savamment approfondis, & sur-tout dans une ame vivement pénétrée du beau, dans une imagination assez active & assez hardie pour parcourir la carrière immense des possibles dans l'art de plaire & de toucher.

Il suit des principes que nous venons d'établir, qu'il n'y a de *Critique* universellement supérieur que le Public, plus ou moins éclairé suivant les pays & les siècles, mais toujours respectable, en ce qu'il comprend les meilleurs juges dans tous les genres, dont les voix, d'abord dispersées, se réunissent à la longue pour

former l'avis général. L'opinion publique est comme un fleuve qui coule sans cesse, & qui dépose son limon. Le temps vient où les eaux épurées sont le miroir le plus fidèle que puissent consulter les Arts.

Cicéron, en fait d'Eloquence, n'hésite pas à décider que le Public est le juge suprême ; & il ajoute : *Hoc affirmo, qui vulgi opinione disertissimi habiti sint, eosdem intelligentium quoque judicio fuisse probatissimos.* (De clar. orat.) Il en est de même, à la longue, de tous les Arts, chez tous les peuples cultivés.

A l'égard des particuliers qui n'ont que des prétentions pour titres, la liberté de se tromper avec confiance est un privilége auquel ils doivent se borner, & nous n'avons garde d'y porter atteinte. Mais le *Critique* de profession n'aspirât-il qu'à être médiocre, seroit encore obligé d'être instruit ; & s'il arrivoit que des hommes qui de leur vie n'auroient pensé à se former l'esprit, qui de leur vie n'auroient fait preuve ni de talens, ni de lumières, & qui n'auroient pas même été au nombre des

écrivains les plus obscurs ; s'il arrivoit que de tels hommes, ayant fait de la *Critique* un métier vil & mercenaire, eussent, à force d'effronterie & de malignité, obtenu du crédit & de la faveur près de la multitude, ce seroit la honte du siècle où ils auroient été les arbitres du goût.

On peut me demander si, sans toutes les qualités que j'exige, les Arts & la Littérature n'ont pas eu d'excellens *Critiques*. C'est une question de fait sur les Arts ; & je m'en rapporte aux artistes. Quand à la Littérature, j'ose répondre qu'elle a eu peu de *Critiques* supérieurs, & qu'elle en a eu moins encore qui aient excellé en différentes parties.

Il ne m'appartient pas d'en marquer les classes. Je viens d'exposer les principes ; c'est au lecteur à les appliquer : il sait à quel poids il doit peser Cicéron, Longin, Pétrone, Quintilien, en fait d'Eloquence ; Aristote, Horace, & Pope, en fait de Poésie. Mais ce que j'aurai le courage d'avancer, quoique bien sûr d'être contredit par le bas peuple de la

Littérature, c'eſt que Boileau, à qui la verſification & la langue ſont en partie redevables de leur pureté, Boileau, l'un des hommes de ſon ſiècle qui avoit le plus étudié les anciens & qui poſſedoit le mieux l'art de mettre leurs beautés en œuvre; Boileau, ſur les choſes de ſentiment & de génie, n'a jamais bien jugé que par comparaiſon. De là vient qu'il a rendu juſtice à Racine, l'heureux imitateur d'Eurypide; qu'il a mépriſé Quinault & loué froidement Corneille, qui ne reſſembloient à rien; ſans parler du Taſſe, qu'il ne connoiſſoit point, ou qu'il n'a jamais bien ſenti. Et comment Boileau, qui a ſi peu imaginé, auroit-il été un bon juge dans la partie de l'imagination? Comment auroit-il été un vrai connoiſſeur dans la partie du pathétique, lui à qui il n'eſt jamais échappé un trait de ſentiment dans tout ce qu'il a pu produire? Qu'on ne diſe pas que le genre de ſes œuvres n'en étoit pas ſuſceptible. Ni l'un ni l'autre de ces dons ne reſte enfoui dans une ame; & lorſqu'il domine, il

abonde. L'imagination de Malebranche l'a entraîné malgré lui dans ce qu'il appeloit *la Recherche de la vérité*, & il n'a pu s'empêcher de s'y livrer dans le genre d'écrire où il étoit le plus dangereux de la suivre. Les fables mêmes de la Fontaine, de ce poète divin dont Boileau n'a pas dit un mot dans son Art poétique, sont semées de traits aussi touchans que délicats.

Les *Critiques* qui n'ont pas eu en eux-mêmes les facultés analogues aux productions de l'Art, trop foibles pour se former des modèles intellectuels, ont tout rapporté aux modèles existans. Homère, Sophocle, Virgile ont réuni les suffrages de tous les siècles ; on en conclut qu'on ne peut plaire qu'en suivant la route qu'ils ont tenue. Mais chacun d'eux a suivi une route différente : qu'ont fait les *Critiques ? Ils ont fait*, dit l'auteur de la Henriade, *comme les Astronomes, qui inventoient tous les jours des cercles imaginaires, & créoient ou anéantissoient un ciel ou deux de cristal, à la moindre diffi-*

culté. Combien l'esprit didactique, si on vouloit l'en croire, ne rétréciroit-il pas la carrière du génie ? « Allez au grand, vous dira un *Critique* supérieur, il n'importe par quelle voie ». Non qu'il permette de négliger l'étude des modèles anciens, ni qu'il la néglige lui-même : il vous dira avec Horace :

Vos exemplaria græca
Nocturnâ versate manu; versate diurnâ.

Mais avec Horace il vous dira aussi :

O imitatores, servum pecus !

Il ne vous dira pas : Que l'action de votre pièce ne change point de lieu ; mais il vous dira : Que le changement de lieu soit possible d'un acte à l'autre. Il ne vous dira pas : Que l'action de votre poème ne dure pas moins de quarante jours, ni plus d'un an, car celle de l'Iliade dure quarante jours, & l'on peut borner à un an celle de l'Odissée ; mais il vous dira : Que votre narration soit claire & noble ; que le tissu de votre poème n'ait rien de forcé ; que les extrémités & le milieu se

répondent ; que les caractères annoncés se soutiennent jusqu'au bout. Ecartez de votre action tout détail froid, tout ornement superflu. Intéressez par la suspension des événemens ou par la surprise qu'ils causent ; parlez à l'ame, peignez à l'imagination ; pénétrez-vous pour nous toucher. Puisez dans les modèles le sentiment du vrai, du grand, du pathétique ; mais en les employant, suivez l'impulsion de votre génie & la disposition de vos sujets. Dans la Tragédie, l'illusion & l'intérêt, voilà vos règles ; sacrifiez tout le reste à la noblesse du dessein & à la hardiesse du pinceau. Laissez louer les grecs de n'y avoir pas employé l'amour, & prenez soin seulement que l'amour y soit souffrant, passionné, terrible. Dans le poème épique, passez - vous du merveilleux comme Lucain, si comme lui vous avez de grands hommes à faire parler & agir; imitez l'élévation de son style, évitez son enflure, & laissez dire que celui qui a peint César, Cornélie, & Caton, comme il l'a fait, n'étoit pas né poète. Faites

durer votre action le temps qu'elle a dû naturellement durer : pourvu qu'elle soit une, pleine, & intéressante, elle finira trop tôt. Fondez la grandeur de vos personnages sur leur caractère, & non sur leurs titres : un grand nom n'ennoblit point une action commune ; une action héroïque ennoblira le nom le plus obscur. En un mot, tâchez de réunir les qualités de ces grands génies, d'après lesquels on a fait les règles, & qui n'ont acquis le droit de commander, que parce qu'ils n'ont point obéi. Il en est tout autrement en Littérature qu'en Politique ; le talent qui a besoin de subir des lois n'en donnera jamais.

C'est ainsi que le *Critique* supérieur laisse au génie toute sa liberté : il ne lui demande que de grandes choses, & l'encourage à les produire. Le *Critique* subalterne l'accoutume au joug des règles ; il n'en exige que l'exactitude, & il n'en tire qu'une obéissance froide & qu'une servile imitation. C'est de cette espèce de *Critique*, qu'un auteur, que nous ne

ſaurions aſſez citer en fait de goût, a dit: *Ils ont laborieuſement écrit des volumes, ſur quelques lignes que l'imagination des poëtes a créées en ſe jouant.* (Volt.)

Qu'on ne ſoit donc plus ſurpris, ſi, à meſure que le goût devient plus difficile, l'imagination devient plus timide & plus froide, & ſi preſque tous les grands génies, depuis Homère juſqu'à Lucrèce, depuis Lucrèce juſqu'à Corneille, ſemblent avoir choiſi, pour s'élever, les temps où l'ignorance leur laiſſoit une libre carrière. Je ne citerai qu'un exemple des avantages de cette liberté. Corneille eût ſacrifié la plupart des beautés de ſes pièces, comme le dénouement de Rodogune; il eût même abandonné quelques-uns de ſes plus beaux ſujets, tels que celui des Horaces, s'il eût été auſſi timide dans ſa compoſition qu'il l'a été dans ſes examens; mais heureuſement il compoſoit d'après lui, & ſe jugeoit d'après Ariſtote.

Le bon goût, nous dira-t-on, eſt donc un obſtacle au génie? Non, ſans doute;

car le bon goût eſt un ſentiment courageux & mâle, qui aime ſur-tout les grandes choſes, & qui échauffe le génie en même temps qu'il l'éclaire. Le goût qui le gêne & qui l'amollit, eſt un goût craintif & puéril, qui veut tout polir & qui affoiblit tout. L'un veut des ouvrages hardiment conçus, l'autre en veut de ſcrupuleuſement finis; l'un eſt le goût du *Critique* ſupérieur, l'autre eſt le goût du *Critique* ſubalterne.

Mais autant que le *Critique* ſupérieur eſt au deſſus du *Critique* ſubalterne, autant celui-ci l'emporte ſur le *Critique* ignorant. Ce que ce dernier ſait d'un genre, eſt, à ſon avis, tout ce qu'on en peut ſavoir: renfermé dans ſa ſphère, ſa vue eſt pour lui la meſure des poſſibles: dépourvu de modèles & d'objets de comparaiſon, il rapporte tout à lui-même: par-là tout ce qui eſt hardi lui paroît haſardé, tout ce qui eſt grand lui paroît giganteſque. C'eſt un nain contrefait, qui juge d'après ſes proportions une ſtatue d'Antinoüs ou d'Hercule. Les derniers de

cette dernière claſſe ſont ceux qui *attaquent tous les jours ce que nous avons de meilleur, qui louent ce que nous avons de plus mauvais, & qui font, de la noble profeſſion des Lettres, un métier auſſi lâche & auſſi mépriſable qu'eux-mêmes.* (Volt.) Cependant comme ce qu'on mépriſe le plus n'eſt pas toujours ce qu'on aime le moins, on a vu le temps où ils ne manquoient ni de lecteurs, ni de Mecènes. Les magiſtrats eux-mêmes, cédant au goût d'un certain public, avoient la foibleſſe de laiſſer à ces brigands de la Littérature une pleine & entière licence. Il eſt vrai qu'on accordoit aux auteurs pourſuivis la liberté de ſe défendre, c'eſt-à-dire d'illuſtrer leurs *Critiques*, & de s'avilir; mais peu d'entre les hommes célèbres ont donné dans ce piége. Le ſage Racine diſoit *de ces petits auteurs infortunés* (car il y en avoit auſſi de ſon temps) : *Ils attendent toujours l'occaſion de quelque ouvrage qui réuſſiſſe, pour l'attaquer; non point par jalouſie, car ſur quel fondement ſeroient-ils jaloux? mais*

dans l'espérance qu'on se donnera la peine de leur répondre, & qu'on les tirera de l'obscurité où leurs propres ouvrages les auroient laissés toute leur vie. Sans doute ils seront obscurs dans tous les siècles éclairés : mais dans les temps où régnera l'ignorance orgueilleuse & jalouse, ils auront pour eux le grand nombre & le parti le plus bruyant; ils auront sur-tout pour eux cette espèce de personnages stupides & vains, qui regardent les gens de Lettres comme des bêtes féroces destinées à l'amphithéâtre pour leur amusement; image qui, pour être juste, n'auroit besoin que d'une inversion. Cependant si les auteurs outragés sont trop au dessus des insultes pour y être sensibles, s'ils conservent leur réputation dans l'opinion des vrais juges, au milieu des nuages dont la basse envie s'efforce de l'obscurcir; la multitude n'en recevra pas moins l'impression du mépris qu'on aura voulu répandre sur les talens; & l'on verra peu à peu s'affoiblir dans les esprits cette considération universelle,

la

la plus digne récompenſe des travaux littéraires, le germe & l'aliment de l'émulation.

Je parle ici de ce qui eſt arrivé dans les différentes époques de la Littérature, & de ce qui arrivera ſur-tout lorſque le beau, le grand, le ſérieux en tout genre, n'ayant plus d'aſile que dans les bibliothèques & auprès d'un petit nombre de vrais amateurs, laiſſeront le public en proie à la contagion des froids romans, des farces inſipides, & des ſottiſes polémiques.

Quant à ce qui ſe paſſe de nos jours, plus j'ai eu à me plaindre des Journaliſtes, plus je dois me tenir en garde contre mon propre reſſentiment : les plus malhonnêtes n'ont eu de moi que mon ſilence pour réponſe; & en cela j'ai pris pour règle l'exemple d'un grand nombre d'hommes de Lettres recommandables. Mais ſi quelque trait de cette barbarie que je viens de peindre, peut s'appliquer à quelques-uns de nos contemporains, loin de me rétracter, je m'applaudirai d'avoir préſenté

ce tableau à quiconque rougira ou ne rougira point de s'y reconnoître. Et ſans acception des temps ni des perſonnes, je répéterai ce qu'a dit un homme célèbre en parlant de cette foule d'écrits hebdomadaires dont le public eſt inondé depuis un demi-ſiècle. *Tous ces papiers ſont la pâture des ignorans, la reſſource de ceux qui veulent parler & juger ſans lire, le fléau & le dégoût de ceux qui travaillent. Ils n'ont jamais fait produire une bonne ligne à un bon eſprit, ni empêché un mauvais auteur de faire un mauvais ouvrage.* (Diderot.)

Qu'il me ſoit permis de terminer cet article par un ſouhait que l'amour des Lettres m'inſpire, & que j'ai fait autrefois pour moi-même. On voyoit à Sparte les vieillards aſſiſter aux exercices de la Jeuneſſe, l'animer par l'exemple de leur vie paſſée, la corriger par leurs reproches, & l'inſtruire par leurs leçons. Quel avantage pour la république littéraire, ſi des auteurs blanchis dans de ſavantes veilles, après s'être mis par leurs

travaux au dessus de la rivalité & des foiblesses de la jalousie, daignoient présider aux essais des jeunes gens & les guider dans la carrière ; si ces maîtres de l'Art en devenoient les *Critiques* ; si, par exemple, les auteurs de Rhadamiste & d'Alzire (*a*) vouloient bien examiner les ouvrages de leurs élèves qui annonceroient quelque talent ! Au lieu de ces extraits mutilés, de ces analyses sèches, de ces décisions ineptes, où l'on ne voit pas même les premières notions de l'Art, on auroit des jugemens éclairés par l'expérience & prononcés par la justice. Le nom seul du *Critique* inspireroit du respect ; l'encouragement seroit à côté de la correction : l'homme consommé verroit d'où le jeune homme est parti, où il a voulu arriver, s'il s'est égaré dès le premier pas ou sur la route, dans le choix ou dans la disposition du sujet, dans le dessein ou dans l'exécution ; il lui marqueroit le point où a commencé son

(*a*) Ils étoient vivans lorsqu'on écrivoit cet article.

erreur ; il le rameneroit ſur ſes pas ; il lui feroit apercevoir les écueils où il s'eſt briſé, & les détours qu'il avoit à prendre ; enfin il lui enſeigneroit non ſeulement en quoi il a mal fait, mais comment il eût pu mieux faire ; & le public profiteroit des leçons données au poète. Cette eſpèce de *Critique*, loin d'humilier les auteurs, ſeroit une diſtinction flatteuſe pour leurs ouvrages ; on y verroit une père qui corrigeroit ſon enfant avec une tendre ſévérité, & qui pourroit écrire à la tête de ſes conſeils :

Diſce, Puer, virtutem ex me verumque laborem.

D.

DACTYLE. L'un des pieds de la Poéſie métrique, compoſé d'une ſyllabe longue & de deux brèves, comme dans ce mot *cārmĭnĕ*.

Les vers françois les plus nombreux ſont ceux où le rhythme du *Dactyle* eſt

le plus fréquemment employé. Les poètes qui composent dans le genre épique, où il importe sur-tout de donner aux vers la cadence la plus marquée, doivent avoir l'attention d'y faire entrer le *Dactyle* le plus souvent qu'il est possible. Les anciens nous en ont donné l'exemple, puisque dans le vers asclépiade, qui répond à notre vers de douze syllabes, ils se sont fait une règle invariable d'employer trois fois le *Dactyle*, au second pied, avant l'hémistiche, & aux deux pieds qui terminent le vers.

Sūblīmī fĕrĭām sīdĕră vērtĭcĕ.

Il est vrai que dans notre langue les *Dactyles* sont rares; mais les *Dactyles* renversés, les *anapestes*, ∪∪—, y sont fréquens; & la rapidité en est la même, avec moins de légéreté : car le *Dactyle* appuie sur la première syllabe & coule sur les deux dernières ; au lieu que l'*anapeste*, après avoir passé rapidement les deux premières, a la dernière pour appui. Ainsi, le *Dactyle* s'élance, & l'*anapeste* se préci-

pire. Mais ce renversement lui-même est favorable à la Poesie héroïque ; & le vers asclépiade pur, c'est-à-dire, avec trois *Dactyles*, n'auroit peut-être pas assez de gravité pour l'Epopée & pour la Tragedie. L'avantage de l'*anapeste* sur le *Dactyle* est le même, à cet égard, que celui de l'*iambe* sur le *chorée*. *Voyez* NOMBRE.

DÉCLAMATION ORATOIRE. *Chaque mouvement de l'ame*, dit Cicéron, *a son expression naturelle dans les traits du visage, dans le geste, & dans la voix.*

Ces signes nous sont communs avec d'autres animaux : ils ont même été le seul langage de l'homme, avant qu'il eût attaché ses idées à des sons articulés, & il y revient encore dès que la parole lui manque ou ne peut lui suffire, comme on le voit dans les muets, dans les enfans, dans ceux qui parlent difficilement une langue, ou dont l'imagination vive, ou l'impatiente sensibilité répugne à la

lenteur des tours & à la foibleſſe des termes. De ces ſignes naturels réduits en règle, on a compoſé l'art de la *Déclamation.*

Quelqu'un a dit que la *décence* de la *Déclamation* oratoire n'a lieu *que dans le genre tempéré*, & que *dans le genre pathétique*, *l'accord le plus parfait* de l'action avec la parole *eſt l'impulſion & non pas la décence.* Cependant le célèbre comédien Roſcius diſoit, en parlant de la *Déclamation* tragique, *Caput artis decere ;* & il ajoutoit, que cela ſeul ne pouvoit s'enſeigner ; *& tamen unum id eſſe quod tradi arte non poſſit.* De Orat.

On a dit auſſi, *que l'eſſentiel du diſcours conſiſte dans les choſes*, & que l'orateur feroit d'inutiles efforts pour donner, par ſa *Déclamation*, de l'énergie à des paroles qui n'en ont point. Cependant Démoſthène, interrogé ſur les parties eſſentielles à l'orateur, diſoit que la première étoit l'action, la ſeconde l'action, la troiſième l'action ; & Cicéron confirme,

en la citant, cette réponse de Démosthène.

On a dit encore que, lorsque l'orateur attend le plus grand effet *de la voix & du geste, pour l'obtenir il manque à la décence.* Mais Cicéron, plus scrupuleux sur la *décence* qu'orateur ne le fut jamais, ne laissoit pas de reconnoître que sans l'action le grand orateur n'étoit compté pour rien, & qu'avec elle un orateur médiocre étoit souvent mis au dessus des hommes les plus éloquens : *Actio in dicendo una dominatur : sine hac summus orator esse in numero nullo potest ; mediocris, hac instructus, summos sæpe superare.* De Orat.

Et ce n'est pas seulement l'opinion de l'un de ses interlocuteurs, c'est la sienne ; car il répète, en parlant lui-même à Brutus : *Ut jam non sine causâ Demosthenes tribuerit, & primas, & secundas, & tertias partes actioni. Si enim Eloquentia nulla sine hac, hæc autem, sine Eloquentiâ, tanta est ; certè plurimum in dicendo potest.* Orat.

L'écrivain que je réfute ici a fait consister la *décence* dans un maintien tranquille & composé. Mais s'il avoit fréquenté le théâtre, il auroit vu que, dans les passions les plus violentes, l'action, la déclamation, le geste, l'accent de la voix, l'expression du visage ont leur mesure, leur choix, leur accord, leur *décence* : Phèdre dans son délire, Hermione dans ses emportemens, Camille dans ses imprécations, Clytemnestre & Mérope dans leur douleur & leur effroi, Oreste même dans ses fureurs, observent la *décence* ; & il n'y a rien dans leur action, dans l'altération des traits de leur visage, dans les accens de leur voix, qui démente la dignité, les bienséances de leur état. Or être noblement & décemment égaré, furieux, désespéré, c'est là le difficile ; & c'est là ce que Roscius appeloit le point capital de la *Déclamation* théâtrale : *Caput artis.*

Combien cette règle n'est-elle pas plus rigoureuse encore & plus indispensable à l'égard de l'art oratoire ? Aussi

eſt-il preſcrit à l'orateur de ne rien dire qu'avec *décence*, lors même qu'il veut émouvoir : *Nihil niſi ita ut deceat, & uti omnes moveat ita delectet.* De Orat.

Quant aux convenances de l'action, elles ſont les mêmes que celles du langage. Il eſt certain que ſi une action véhémente eſt déplacée, elle eſt, non ſeulement inutile, mais ridicule : il faut donc qu'elle ſoit d'accord avec le ſentiment qui doit animer l'orateur. Mais le ſentiment, la paſſion, le mouvement de l'ame a deux expreſſions : l'une, celle de la parole, & l'autre, celle de l'action. Or il arrive très-ſouvent que l'expreſſion de la parole eſt foible, & celle de l'action pleine de force & de chaleur ; en ſorte que lorſqu'on vient à lire ce dont on a été violemment ému, on a peine à le reconnoître, parce que l'action n'y eſt plus. Le Théâtre, la Chaire, le Barreau nous en fourniſſent mille exemples.

C'eſt ce que Cicéron, & avant lui Démoſthène, avoit obſervé. Craſſus, dans le dialogue de Cicéron ſur l'orateur,

rappelle le pathétique de C. Gracchus, lorſqu'après que ſon frère eut été maſſacré, il diſoit, en parlant au peuple, *Quo me miſer conferam? quo me vertam? In capitolium ne? at fratris ſanguine redundat. An domum? matrem ut miſeram lamentantemque videam & abjectam?* Il dit ces paroles, ajoute Craſſus, avec des yeux, un geſte ſi touchans, que ſes ennemis ne pouvoient retenir leurs larmes; & il demande pourquoi les orateurs, qui ſont les acteurs de la vérité même, ont abandonné ces moyens aux hiſtrions, qui n'en ſont que les imitateurs. La vérité ſans doute, ajoute-t-il, l'emporte ſur l'imitation; & ſi elle ſavoit, pour ſe ſuffire, profiter de ſes avantages, on n'auroit plus beſoin de l'art. Mais parce que l'émotion de l'ame, lorſqu'elle eſt violente, nuit à l'action qui la doit exprimer, par le trouble qu'elle y répand; il faut de l'art pour démêler tous ces traits qui dans la nature ſont obſcurcis & confondus, & pour n'en prendre que ce qu'il y a de plus ſaillant & de plus

sensible. Il observe que chaque mouvement de l'ame a une physionomie, un son de voix, un geste qui lui est propre; & que dans l'homme l'attitude, les mouvemens du corps, les traits de la figure, l'organe de la voix sont comme les cordes d'un instrument, qui rendent tel ou tel accord, selon le caractère de la passion qui les remue.

L'accent, dit-il, de la colère est perçant, rapide, & concis. Celui de la commisération & de la tristesse profonde est plein, flexible, entrecoupé, plaintif. (Remarquons qu'il est *plein*; & que ce mot serve de leçon aux comédiens & aux orateurs qui donnent à la plainte un accent grêle, un cri aigu, qui ne déchire que l'oreille.) L'accent de la crainte est foible, tremblant, étouffé. Celui de la violence est fort & véhément, & d'une intensité pressante & menaçante. Celui de la volupté s'exhale avec effusion; il est doux, il est tendre, tantôt brillant de joie, tantôt abattu de langueur. Celui de l'affliction, quand la pitié ne l'amollit

point, a un certain caractère de gravité, & une continuité de sons monotones & soutenus avec lenteur.

Or, ajoute Crassus, le geste doit se conformer à tous ces accens de la voix; & ce ne sont pas les mots, mais la chose & la totalité du sentiment & de la pensée, que l'action doit exprimer.

Quant à l'expression du visage, c'est là que tout se réunit. *Sed in ore sunt omnia. In eo autem ipso dominatus est omnis oculorum . . . . Animi enim est omnis actio ; & imago animi vultus est, indices oculi . . . . Quare oculorum est magna moderatio : nam oris non est nimium mutanda species, ne aut ad ineptias aut ad pravitatem aliquam deferamur. Oculi sunt, quorum tum intentione, tum remissione, tum conjectu, tum hilaritate, motus animorum significemus aptè cum genere ipso orationis. Est enim actio quasi sermo corporis, quo magis menti congruens esse debet. Oculos autem natura nobis, ut equo & leoni setas, caudam, aures, ad motus animorum de-*

clarandos dedit. Quare in hac nostrâ actione secundum vocem vultus valet; is autem oculis gubernatur. De Orat.

Ce beau passage de Cicéron me rappelle ce que j'ai entendu dire d'un prédicateur jésuite, appelé Teinturier, médiocre quant à l'élocution, mais qui faisoit plus d'effet en chaire que les hommes les plus éloquens. *Tant que j'aurai mes yeux*, disoit-il, *je ne les crains pas.*

A l'égard de la voix, Cicéron observe encore que chaque voix a son *medium*, & que c'est dans ce ton moyen que l'orateur doit commencer, pour s'élever ensuite ou s'abaisser selon que le demandent l'accent de la nature & celui de la langue. Ceux qui n'ont pas l'oreille assez juste pour reprendre leur ton moyen, ne trouvent plus dans l'élévation ou l'abaissement de la voix le même espace à parcourir; & c'est là tout simplement à quoi servoit la flûte qu'employoit l'orateur Gracchus.

J'ajouterai que chaque voix a aussi

ſon étendue naturelle ou acquiſe, &, dans le haut comme dans le bas, une certaine échelle de tons au delà deſquels elle eſt forcée. Ainſi, l'orateur doit connoître les facultés de ſon organe, & s'appliquer avec un ſoin extrême à ne donner jamais à ſa *Déclamation* des tons qui dans le bas ſeroient ſourds, rauques, étouffés, ou qui dans le haut ſeroient grêles & glapiſſans à force d'être aigus. Quant à l'attitude & aux mouvemens du corps, Cicéron en dit peu de choſe qui nous convienne; *Status erectus & celſus .... nulla mollitia cervicum, nullæ argutiæ digitorum ... trunco magis toto ſe ipſe moderans, & virili laterum flexione, brachii projectione in contentionibus, contractione in remiſſis.* Orat. Et en effet, il eſt difficile de preſcrire autre choſe à l'orateur à l'égard du geſte, ſi ce n'eſt de le modérer, & de ſe ſouvenir que, dans les mouvemens même les plus paſſionnés, il n'eſt pas un comédien.

Dans l'hypothèſe théâtrale, l'acteur eſt

le personnage même qui est malheureux, souffrant, tourmenté de telle passion : l'orateur au contraire n'est le plus souvent que l'ami, le confident, le temoin, le solliciteur, le défenseur de celui qui souffre. Alors il doit y avoir entre sa *Déclamation* & celle de l'acteur la même différence que la nature a mise entre pâtir & compâtir : or on sent bien que la compassion est une passion affoiblie : ce n'est qu'un reflet de douleur. Celui qui fera la peinture d'une situation cruelle & désolante, l'exprimera des plus vives couleurs : l'expression de la parole n'a pour lui d'autres bornes que celles de la vérité, que celles même de la vraisemblance. Mais quant à la *Déclamation*, elle doit se réduire, dans l'orateur, à ce qu'un tiers peut éprouver d'un malheur qui n'est pas le sien.

Supposé même que l'orateur plaide sa propre cause, ou qu'en parlant pour un autre que lui, il ne laisse pas d'exprimer la passion qui lui est propre, comme l'indignation,

l'indignation, la pitié, la douleur; encore ne doit-il pas se livrer aux mêmes mouvemens que l'acteur de théâtre. Son premier soin doit être de conserver, soit dans la Tribune, soit dans la Chaire, soit au Barreau, son caractère de dignité, de bienséance, d'organe de la vérité, d'homme qui ne vient pas seulement émouvoir ou son auditoire ou son juge, mais l'instruire & lui présenter l'honnête, l'utile, ou le juste. Il faut donc que dans les mouvemens même les plus passionnés, on s'aperçoive qu'il se posséde dans toute son intégrité. C'est ce qu'on voit dans les péroraisons de Cicéron, où la douleur même qui lui arrache des larmes est décente & majestueuse : c'est ce qu'on voit dans les invectives de Démosthène, où, après une apostrophe soudaine, rapide, & violente, il reprend de sang froid le fil de son récit ou la chaîne de son raisonnement, semblable au sanglier qui d'un coup de défense éventre un dogue & poursuit son chemin. Un orateur qui s'abandonne & qui s'égare,

comme on en voit souvent, perd ses droits à la confiance : car on n'en doit aucune au désordre des passions.

C'est peut-être une raison pour nous de ne pas regretter l'espace de la tribune ancienne & celui des Chaires d'Italie. On voit par un mot de Cicéron que les orateurs de son temps abusoient quelquefois de la liberté de leurs mouvemens : *Rarus incessus*, recommandoit-il, *nec ita longus, excursio moderata, eaque rara*. Orat.

On dit que les prédicateurs d'Italie auroient souvent besoin de la même leçon. En France, la forme de nos Chaires, & la situation de nos avocats au Barreau, ne laisse que l'action du buste : c'en est assez pour les orateurs éloquens, & c'en est beaucoup trop encore pour les mauvais *déclamateurs*.

DÉCLAMATION. (*Rhétorique*.) Ce mot se prend en mauvaise part, pour exprimer une fausse éloquence : chez les grecs, c'étoit l'art des sophistes; il consistoit sur-tout

dans une dialectique subtile & captieuse, & s'exerçoit à faire que le faux parût vrai, que le vrai parût faux, que le bien parût mal, que ce qui étoit juste & louable parût injuste & criminel, *& vice versâ;* c'étoit la charlatanerie de la Logique & de la Morale. Qu'un sophiste proposât une chose facile à persuader, on se moquoit de lui, avec quelque raison. A celui qui vouloit faire l'eloge d'Hercule on demandoit: *Qui est-ce qui le blâme?* Mais que le même homme se vantat de prouver ce jour-là une chose, & le lendemain le contraire; les athéniens, ce *peuple écouteur*, alloient en foule à son école. La sagesse de Socrate fut l'écueil de la vanité des sophistes: il opposa à leur *Déclamation.* une dialectique plus saine & aussi subtile que la leur. Il les attiroit de piége en piége jusqu'à les réduire à l'absurde; & son plus grand crime peut-être fut de les avoir confondus; d'avoir appris aux athéniens, long-temps séduits par des paroles, le digne usage de la raison, l'art de douter,

& de s'appliquer à connoître ce qu'il importoit de ſavoir, le vrai, le bien, le beau moral, le juſte, l'honnête, & l'utile.

Chez les romains, la *Déclamation* n'étoit pas ſophiſtique, mais pathétique; & au lieu de ſéduire l'eſprit & la raiſon, c'étoit l'ame qu'elle eſſayoit d'intéreſſer & d'émouvoir. Ce n'eſt pas que dans des ouvrages de Morale, comme les *Paradoxes* de Cicéron & ſon *Traité ſur la vieilleſſe*, on n'employât, comme chez les grecs, une dialectique très-déliée, à rendre populaires des vérités ſubtiles & ſouvent oppoſées aux préjugés reçus; c'étoit même ainſi que Caton avoit coutume d'opiner dans le Sénat ſur des queſtions épineuſes : mais cette ſubtilité étoit celle de la bonne foi ingénieuſe & éloquente ; c'étoit, quoi qu'en eût dit Ariſtophane, la dialectique de Socrate, & non pas celle des charlatans dont Socrate s'étoit joué.

La *Déclamation* étoit à Rome l'apprentiſſage des orateurs; & d'abord rien de plus utile. Mais quand le goût, dans

tous les genres, se corrompit, l'Eloquence éprouva la révolution générale. Pétrone nous donne une idée de cette école d'Eloquence, & des sujets sur lesquels les jeunes orateurs s'exerçoient dans son temps : *J'ai reçu ces plaies pour la défense de la liberté publique ; j'ai perdu cet œil en combattant pour vous : donnez-moi un guide pour me mener vers mes enfans, car mes jambes affoiblies ne peuvent plus me soutenir.* Ces *Déclamations*, qui sembloient si ridicules à Pétrone, pouvoient, selon Perrault, avoir leur utilité. « Comme il faut rompre, dit-il, le corps des jeunes gens par les exercices violens du manége, pour leur apprendre à bien manier un cheval dans une marche ordinaire, ou dans un carrousel ; il ne faut pas moins rompre, en quelque sorte, l'esprit des jeunes orateurs, par des sujets extraordinaires & plus grands que nature, qui les obligent à faire des efforts d'imagination, & qui leur donnent la facilité de traiter ensuite des sujets communs & ordinaires : car rien ne dispose

davantage à bien faire ce qui eſt aiſé, que l'habitude à faire les choſes difficiles ». Ce raiſonnement de Perrault eſt lui-même un ſophiſme : car un jeune deſſinateur qui n'auroit jamais copié que des modèles d'académie dans des attitudes contraintes & des mouvemens convulſifs, feroit très-loin de ſavoir modeler ou peindre la Vénus pudique, ou l'Apollon, ou le Gladiateur mourant; & quand il s'agit de paſſer de la nature forcée à la nature ſimple & naïve, c'eſt abuſer des mots que de dire, *qui peut le plus peut le moins*. Dans tous les arts, en Eloquence & en Poéſie, comme en Peinture, l'exagération eſt *le moins;* & *le plus*, c'eſt la vérité, la convenance, la décence : c'eſt cette ligne dont parle Horace, au delà & en deçà de laquelle rien ne peut être bien.

Il eſt donc vrai qu'à Rome la *Déclamation* corrompit l'Eloquence ; il eſt encore vrai qu'elle l'auroit décréditée quand même elle ne l'auroit pas corrompue. Elle la corrompit en ce que l'orateur,

exercé à des mouvemens extraordinaires, les employoit à tous propos pour user de ses avantages : il accommodoit son sujet à son Eloquence, au lieu de proportionner son Eloquence à son sujet. Mais cet excercice de l'art oratoire tendoit sur-tout à le décréditer; car un peuple accoutumé à ce jeu des *Déclamations*, où il savoit bien que rien n'étoit sincère, devoit aller entendre ses orateurs comme autant de comédiens habiles à lui en imposer & à l'émouvoir par artifice : ce qui devoit naturellement lui ôter cette confiance sérieuse qui seule dispose & conduit à une pleine persuasion.

Nos avocats ont long-temps imité les *déclamateurs* : c'est le grand défaut de Le Maître, & ce qui corrompt dans ses plaidoyers le don de la vraie Eloquence. Jusqu'à Patru & à Pélisson, les avocats eurent le défaut de Le Maître, & n'en eurent pas le talent. *Les Plaideurs* de Racine furent pour le Barreau une utile & forte leçon ; & le ridicule attaché à la fausse Eloquence en préserva du moins

ceux qui, nés avec une raiſon droite & ferme, une ſenſibilité profonde, & le don naturel de la parole, ſe ſentirent doués du vrai talent de l'orateur.

Le goût de la *Déclamation* n'eſt pourtant pas encore abſolument banni de l'Eloquence moderne; & l'éducation des colléges ne fait que le perpétuer. Rien de plus ridicule dans nos livres de Rhétorique, que les formules d'Eloquence qu'on y donne ſous le nom d'*Amplification*, de *Chrie*, &c.; & les exercices qu'on y fait faire aux jeunes gens reſſemblent fort à ceux dont ſe moque Pétrone. Il y auroit, je crois, pour former des orateurs, une méthode plus raiſonnable à ſuivre, que de faire *déclamer* des enfans ſur des ſujets bizarres, ou abſolument étrangers aux mœurs & aux affaires d'à préſent : ce ſeroit de prendre, parmi nos cauſes célèbres, celles qui ont été plaidées avec le plus d'Eloquence, & de n'en donner aux jeunes gens que les matériaux, c'eſt-à-dire, les faits, les circonſtances, & les moyens, en leur

laiſſant le ſoin de les ranger, de les diſpoſer à leur gré, de les enchaîner l'un à l'autre, d'y mêler, en les expoſant, les couleurs & les mouvemens d'une Eloquence naturelle, & de prêter à la vérité toutes les forces de la raiſon. Ce travail achevé, on n'auroit plus qu'à mettre ſous les yeux du jeune homme la même cauſe plaidée éloquemment par un homme célèbre; & la comparaiſon qu'il feroit lui-même de ſon plaidoyer avec celui d'un Cochin, d'un le Normand, d'un de Gènes, feroit pour lui la meilleure leçon: au lieu que le thême d'un régent de collége, donné pour modèle à ſes écoliers, eſt bien ſouvent d'auſſi mauvais goût, de plus mauvais goût que le leur. *Voyez* RHÉTORIQUE.

Declamation ſe prend auſſi en mauvaiſe part dans l'Eloquence poétique. Ce ſont encore des moyens forcés qu'on emploie pour émouvoir, ou un pathétique qui n'eſt point à ſa place: c'eſt le vice le plus commun de la haute Poéſie, & ſur-tout du genre tragique. Il vient

communément de ce que le poète n'oublie pas assez que l'action a des spectateurs : car toutes les fois que, malgré la foiblesse de son sujet, on veut exciter de grands mouvemens dans l'auditoire, on force la nature, & on donne dans la *Déclamation*. Si au contraire on pouvoit se persuader que les personnages en action seront seuls, on ne leur feroit dire que ce qu'ils auroient dit eux-mêmes, d'après leur caractère & leur situation. Il n'y auroit alors rien de recherché, rien d'exagéré, rien de forcément amené dans leurs descriptions, dans leurs récits, dans leurs peintures, dans l'expression de leurs sentimens, dans les mouvemens de leur Eloquence ; en un mot, il n'y auroit plus de *Déclamation*.

Mais lorsqu'on sent du vide ou de la foiblesse dans son sujet, & qu'on se représente une multitude attentive, & impatiente d'être émue, on veut tâcher de la remuer par une véhémence, une force, & une chaleur artificielle ; & comme tout

cela porte à faux, l'ame des ſpectateurs s'y refuſe : tout paroît animé ſur la ſcène ; & dans l'amphitéâtre tout eſt tranquille & froid.

Le ſtyle, dit Plutarque, *doit être comme le feu, léger ou véhément, ſelon la matière. Telle eſt la choſe, telle doit être la parole*, diſoit Cléomène roi de Sparte. Voilà les règles de l'Eloquence ; & tout ce qui s'en éloigne eſt de la *Déclamation.*

DÉCLAMATION THÉATRALE. La *Déclamation* naturelle donna naiſſance à la Muſique ; la Muſique, à la Poéſie ; la Muſique & la Poéſie, à leur tour, firent un art de la *Déclamation.*

Les accens de la joie, de l'amour, & de la douleur, ſont les premiers traits que la Muſique s'eſt propoſé de peindre. L'oreille lui a demandé l'harmonie, la meſure, & le mouvement ; la Muſique a obéi à l'oreille : d'où la Mélopée. Pour donner à la Muſique plus d'expreſſion &

de vérité, on a voulu articuler les ſons employés dans la mélodie, c'eſt-à-dire, parler en chantant : mais la Muſique avoit une meſure & un mouvement réglés ; elle a donc exigé des mots adaptés aux mêmes nombres : d'où l'art des vers. Les nombres donnés par la Muſique & obſervés par la Poéſie, invitoient la voix à les marquer : d'où l'art *rhythmique.* Le geſte a ſuivi naturellement l'expreſſion & le mouvement de la voix : d'où l'art *hypocritique*, ou l'action théâtrale, que les grecs appeloient *Orcheſis ;* les latins, *Saltatio ;* & que nous avons pris pour la danſe.

C'eſt là qu'en étoit la *Déclamation*, lorſqu'Eſchyle fit paſſer la Tragédie du chariot de Theſpis ſur les théâtres d'Athènes. La Tragédie, dans ſa naiſſance, n'étoit qu'une eſpèce de chœur, où l'on chantoit des dithyrambes à la louange de Bacchus ; & par conſéquent la *Déclamation* tragique fut d'abord un chant muſical. Pour délaſſer le chœur, on introduiſit ſur la ſcène un perſonnage qui

parloit dans les repos. Eſchyle lui donna des interlocuteurs ; le dialogue devint la pièce, & le chœur forma l'intermède. Quelle fut dès lors la *Déclamation théâtrale ?* Les ſavans ſont diviſés ſur ce point de Littérature.

Ils conviennent tous que la Muſique étoit employée dans la Tragédie : mais l'employoit-on ſeulement dans les chœurs, l'employoit-on même dans le dialogue ? Dacier ne fait pas difficulté de dire : *C'étoit un aſſaiſonnement de l'intermède & non de toute la pièce ; cela leur auroit paru monſtrueux.* L'abbé du Bos convient que la *Déclamation tragique* n'étoit point un chant, attendu qu'elle étoit réduite aux moindres intervalles de la voix ; mais il prétend que le dialogue lui-même avoit cela de commun avec les chœurs, qu'il étoit ſoumis à la meſure & au mouvement, & que la modulation en étoit notée. L'abbé Vatri va plus loin : il veut que l'ancienne *Déclamation* fût un chant proprement dit. L'éloignement des temps, l'ignorance où nous

ſommes ſur la prononciation des langues anciennes, & l'ambiguité des termes dans les auteurs qui en ont écrit, fait naître parmi nos ſavans cette diſpute difficile à terminer, mais heureuſement plus curieuſe qu'intéreſſante. En effet, que l'immenſité des théâtres, chez les grecs & chez les romains, ait borné leur *Déclamation théâtrale* aux grands intervalles de la voix, ou qu'ils aient eu l'art d'y rendre ſenſibles dans le lointain les moindres inflexions de l'organe & les nuances les plus délicates de la prononciation ; que dans la première ſuppoſition ils aient aſſervi leur *Déclamation* aux règles du chant, ou que dans la ſeconde ils aient conſervé au théâtre l'expreſſion libre & naturelle de la parole ; les temps, les lieux, les hommes, les langues, tout eſt changé au point que l'exemple des anciens, dans cette partie, n'eſt plus d'aucune autorité pour nous.

A l'égard de l'action ſur les théâtres de Rome & d'Athènes, l'expreſſion du viſage étoit interdite aux comédiens par

l'usage des masques ; & quel charme de moins dans leur *Déclamation* ! Pour concevoir comment un usage qui nous paroît si choquant dans le genre noble & pathétique, a pu jamais s'établir chez les anciens, il faut supposer qu'à la faveur de l'étendue de leurs théâtres, la dissonance monstrueuse de ces traits fixes & inanimés avec une action vive & une succession rapide de sentimens souvent opposés, échappoit aux yeux des spectateurs. On ne peut pas dire la même chose du défaut de proportion qui résultoit de l'exhaussement du cothurne ; car le lointain, qui rapproche les extrémités, ne rend que plus frappante la difformité de l'ensemble. Il falloit donc que l'acteur fût enfermé dans une espèce de statue colossale, qu'il faisoit mouvoir comme par ressorts ; & dans cette supposition comment concevoir une action libre & naturelle ? Cependant il est à présumer que les anciens avoient porté le geste au plus haut degré d'expression, puisque les romains trouvèrent à se consoler de la

perte d'Esopus & de Roscius dans le jeu muet de Pylade & de Bathille, & que ceux-ci firent chasser de Rome les acteurs de Pacuvius & de Térence : singularité qu'expliquera celui qui concevra mieux que moi comment une Hécube, une Polixène, une Iphigénie sous le masque d'un pantomime, sans l'éloquence de la parole, pouvoit faire quelque illusion.

Nous ne savons pas, dira-t-on, ce que faisoient ces pantomimes : cela peut être; mais nous savons ce qu'ils ne faisoient pas. Nous sommes très-sûrs, par exemple, que dans le défi de Pylade & d'Hilas, l'acteur qui triompha dans le rôle d'Agamemnon, quelque talent qu'on lui suppose, étoit bien loin de l'expression naturelle de ces trois vers de Racine :

Heureux qui, satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché!

Ainsi, loin de justifier l'espèce de fureur qui se répandit dans Rome, du temps d'Auguste, pour le spectacle des pantomimes, nous la regardons comme une de

de ces manies bizarres qui naissent communément de la satiété des bonnes choses : maladies contagieuses qui altèrent les esprits, corrompent le goût, & anéantissent les vrais talens. *Voy*. PANTOMIME.

On entend dire souvent qu'il n'y a guère dans les arts que des beautés de convention ; c'est le moyen de tout confondre : mais, dans les arts d'imitation, la première règle est de ressembler ; & cette convention est absurde & barbare, qui tend à corrompre ou à mutiler dans la peinture les beautés de l'original.

Telle étoit la *Déclamation* chez les romains, lorsque la ruine de l'Empire entraîna celle des théâtres. Mais après que la barbarie eut extirpé toute espèce d'habitude, & que la nature se fut reposée dans une longue stérilité ; elle reparut telle que du temps de Thespis, dans sa simplicité grossière, & du moins avec l'avantage d'une sorte de vérité. C'est ici qu'il faut prendre dans son origine la différence de notre *Déclamation* avec celle des anciens.

Lors de la renaiſſance des Lettres en Europe, la Muſique y étoit peu connue: le rhythme n'avoit pas même de nom dans les langues modernes; les vers ne différoient de la proſe que par la quantité numérique des ſyllabes diviſées également, & par cette conſonnance des finales que nous avons appelée *Rime*, invention gothique, dont l'eſprit & l'oreille n'ont pas laiſſé de ſe faire un plaiſir. Mais heureuſement pour la Poéſie dramatique, la rime, qui rend nos vers ſi monotones, ne fit qu'en marquer les diviſions, ſans leur donner ni cadence ni mètre. Ainſi, la nature fit parmi nous ce que l'art d'Eſchyle avoit tâché de faire chez les athéniens, en donnant à la Tragédie un vers auſſi approchant qu'il étoit poſſible de la proſodie libre & variée du langage familier. Les oreilles n'étoient point accoutumées au charme de l'harmonie, & l'on n'exigea du poëte, ni des flûtes pour ſoutenir la *Déclamation*, ni des chœurs pour ſervir d'intermèdes. Nos ſalles de ſpectacle avoient peu d'étendue:

on n'eut donc besoin, ni de masques pour grossir les traits & la voix, ni du cothurne exhaussé pour suppléer aux dégradations du lointain. Les acteurs parurent sur la scène dans leurs proportions naturelles ; leur jeu fut aussi simple que les vers qu'ils déclamoient ; & faute d'art, ils nous indiquèrent cette vérité qui en est le comble.

Nous disons qu'ils nous l'indiquèrent, car ils en étoient eux-mêmes bien éloignés. Plus leur *Déclamation* étoit simple, moins elle étoit noble & digne : or c'est de l'assemblage de ces qualités que résulte l'imitation parfaite de la belle nature. Mais ce milieu est difficile à saisir ; & pour éviter la bassesse, on se jeta dans l'emphase. Le merveilleux séduit & entraîne la multitude ; on se plut à croire que les héros devoient chanter en parlant : on n'avoit vu jusqu'alors sur la scène qu'un naturel inculte & bas, on applaudit avec transport à un artifice brillant & noble.

Une *Déclamation* applaudie ne pouvoit manquer d'être imitée ; & comme

les excès vont toujours en croissant, l'art ne fit que s'éloigner de plus en plus de la nature, jusqu'à ce qu'un homme extraordinaire osa tout à coup l'y ramener: ce fut Baron, l'élève de Molière, & l'instituteur de la belle *Déclamation*. C'est son exemple qui va fonder nos principes; & nous n'avons qu'une réponse à faire aux partisans de la *Déclamation* emphatique : *Baron parloit en déclamant*, ou plutôt *en récitant*, pour parler le langage de Baron lui-même : car il étoit blessé du seul mot de *Déclamation*. Il imaginoit avec chaleur, il concevoit avec finesse, il se pénétroit de tout. L'enthousiasme de son art montoit les ressorts de son ame au ton des sentimens qu'il avoit à exprimer. Il paroissoit ; on oublioit l'acteur & le poète : la beauté majestueuse de son action & de ses traits répandoit l'illusion & l'intérêt. Il parloit; c'étoit Mithridate ou César : ni ton, ni geste, ni mouvement qui ne fût celui de la nature. Quelquefois familier, mais toujours vrai, il pensoit qu'un roi, dans son cabinet, ne

devoit point être ce qu'on appelle un *héros de théâtre.*

La *Déclamation* de Baron causa une surprise mêlée de ravissement : on reconnut la perfection de l'art, la simplicité & la noblesse réunies ; un jeu tranquille, sans froideur ; un jeu véhément, impétueux avec décence ; des nuances infinies, sans que l'intention de les marquer se fît sentir. Ce prodige fit oublier tout ce qui l'avoit précédé, & fut le digne modèle de tout ce qui devoit le suivre.

Bientôt on vit s'élever Beaubourg, dont le jeu, moins correct & plus heurté, ne laissoit pas d'avoir une vérité fière & mâle. Suivant l'idée qui nous reste de ces deux acteurs, Baron étoit fait pour les rôles d'Auguste & de Mithridate ; Beaubourg, pour ceux de Rhadamiste & d'Atrée. Dans la mort de Pompée, Baron jouant César entroit chez Ptolomée comme dans sa salle d'audience, entouré d'une foule de courtisans qu'il accueilloit d'un mot, d'un coup-d'œil, d'un signe de tête. Beaubourg, dans la même scène,

s'avançoit avec la hauteur d'un maître au milieu de ſes eſclaves, parmi leſquels il ſembloit compter les ſpectateurs eux-mêmes, à qui ſon regard faiſoit baiſſer les yeux.

Je paſſe ſous ſilence les lamentations mélodieuſes de Mlle Duclos, pour rappeler le langage ſimple, touchant, & noble de Mlle le Couvreur, ſupérieure peut-être à Baron lui-même, en ce qu'il n'eut qu'à ſuivre la nature, & qu'elle eut à la corriger. Sa voix n'étoit point harmonieuſe, elle ſut la rendre pathétique: ſa taille n'avoit rien de majeſtueux, elle l'ennoblit par les décences : ſes yeux s'embelliſſoient par les larmes, & ſes traits par l'expreſſion la plus vive du ſentiment : ſon ame lui tint lieu de tout.

On vit alors ce que la ſcène tragique a jamais réuni de plus parfait, les ouvrages de Corneille & de Racine repréſentés par des acteurs dignes d'eux. En ſuivant les progrès & les viciſſitudes de la *Déclamation théâtrale*, j'eſſaye de donner une idée des talens qu'elle a

ſignalés, convaincu que les principes de l'art ne ſont jamais mieux ſentis que par l'étude des modèles. Corneille & Racine nous reſtent; Baron & la le Couvreur ne ſont plus: leurs leçons n'étoient écrites que dans le ſouvenir de leurs admirateurs: leur exemple s'eſt évanoui avec eux.

Nous ne nous arrêterons point à la *Déclamation* comique: perſonne ne doute qu'elle ne doive être la peinture fidèle du ton & de l'extérieur des perſonnages dont la Comédie imite les mœurs. Tout le talent conſiſte dans le naturel; & tout l'exercice, dans l'uſage du monde: or le naturel ne peut s'enſeigner, & les mœurs de la ſociété ne s'étudient point dans les livres. Cependant je dois faire ici une obſervation qui m'a échappé en parlant de la Tragédie, & qui eſt commune aux deux genres. C'eſt que, par la même raiſon qu'un tableau deſtiné à être vu de loin doit être peint à grandes touches, le ton du Théâtre doit être plus haut, le langage plus ſoutenu, la prononciation

plus marquée que dans la société, où l'on se communique de plus près, mais toujours dans les proportions de la perspective, c'est-à-dire, de manière que l'expression de la voix soit réduite au degré de la nature, lorsqu'elle parvient à l'oreille des spectateurs. Voilà, dans l'un & l'autre genre, la seule exagération qui soit permise : tout ce qui l'excède est vicieux.

On ne peut voir ce que la *Déclamation* a été, sans pressentir ce qu'elle doit être. Le but de tous les arts est d'intéresser par l'illusion : dans la Tragédie, l'intention du poète est de la produire ; l'attente du spectateur est de l'éprouver ; l'emploi du comédien est de remplir l'intention du poète & l'attente du spectateur. Or le seul moyen de produire & d'entretenir l'illusion, c'est de ressembler à ce qu'on imite. Quelle est donc la réflexion que doit faire le comédien en entrant sur la scène ? La même qu'a dû faire le poète en prenant la plume. *Qui va parler ? quel est son rang ? quelle est sa situation ? quel est son caractère ? comment*

s'exprimeroit-il, s'il paroiſſoit lui-même ? Achille & Agamemnon ſe braveroient-ils en cadence ? On peut m'oppoſer qu'ils ne ſe braveroient pas en vers, & je l'avouerai ſans peine. Cependant, me dira-t-on, les grecs ont cru devoir embellir la Tragédie par le nombre & l'harmonie des vers : pourquoi, ſi l'on a donné dans tous les temps au ſtyle dramatique une cadence marquée, vouloir la bannir de la *Déclamation ?* Qu'il me ſoit permis de répondre, qu'à la vérité priver le ſtyle héroïque du nombre & de l'harmonie, ce ſeroit dépouiller la nature de ſes grâces les plus touchantes ; mais que pour l'embellir, il faut prendre ſes ornemens en elle-même, & que l'un de ſes ornemens eſt la variété. Les grands écrivains l'ont bien ſenti, lorſqu'ils ont pris ſoin de varier le nombre & la cadence du vers héroïque ; & voyez de combien de manières Racine l'a coupé pour le rendre plus naturel. Il n'eſt aucune eſpèce de nombre qui n'ait ſa place dans le langage de la na-

ture ; il n'en eſt aucun dont elle garde ſervilement la périodique uniformité. La monotonie eſt donc vicieuſe dans le ſtyle du poète, comme dans la *Déclamation* de l'acteur ; & le premier qui a introduit des interlocuteurs ſur la ſcène tragique, Eſchyle lui-même, penſoit comme moi ; puiſqu'obligé de céder au goût des athéniens pour les vers, il n'a employé que le plus ſimple & le moins cadencé de tous, afin de ſe rapprocher, autant qu'il lui étoit poſſible, de cette proſe naturelle dont il s'éloignoit à regret. Voudrois-je pour cela bannir aujourd'hui les vers du dialogue ? Non, puiſque l'habitude nous ayant rendus inſenſibles à ce défaut de vraiſemblance, on peut joindre le plaiſir de voir une penſée, un ſentiment, ou une image artiſtement enchâſſée dans les bornes d'un vers harmonieux, à l'avantage de donner pour aide à la mémoire un point fixe dans la rime, & de lui marquer dans la meſure un eſpace déterminé. *Voy.* VERS.

Remontons au principe de l'illuſion. Le héros diſparoît de la ſcène, dès qu'on

y aperçoit le comédien ou le poète. Cependant comme le poète fait penser & dire au personnage qu'il emploie, non ce qu'il a dit & pensé, mais ce qu'il a dû penser & dire, c'est à l'acteur à l'exprimer comme le personnage eût dû faire. C'est là le choix de la belle nature, & le point important & difficile de l'art de la *Déclamation*. La noblesse & la dignité sont les décences du Théâtre héroïque; leurs extrêmes sont l'emphase & la familiarité : écueils communs à la *Déclamation* & au style, & entre lesquels marchent également le poète & le comédien. Le guide qu'ils doivent prendre dans ce détroit de l'art, c'est une idée juste de la belle nature. Il reste à savoir dans quelles sources le comédien doit la puiser.

La première est l'éducation. Baron avoit coutume de dire qu'*un comédien devroit avoir été nourri sur les genoux des reines* : expression peu mesurée, mais bien sentie.

La seconde seroit l'exemple d'un acteur

consommé ; mais ces modèles sont rares, & l'on néglige trop la tradition, qui seule pourroit les perpétuer. On sait, par exemple, avec quelle finesse d'intelligence & de sentiment Baron, dans le début de Mithridate avec ses deux fils, marquoit son amour pour Xipharès & sa haîne contre Pharnace. On sait que dans ces vers :

Princes, quelques raisons que vous me puissiez dire,
Votre devoir ici n'a point dû vous conduire,
Ni vous faire quitter, en de si grands besoins,
Vous le Pont, vous Colchos, confiés à vos soins ;

il disoit à Pharnace, *vous le Pont*, avec la hauteur d'un maître & la froide sévérité d'un juge ; & à Xipharès, *vous Colchos*, avec l'expression d'un reproche sensible & d'une surprise mêlée d'estime, telle qu'un père tendre la témoigne à un fils dont la vertu n'a pas rempli son attente. On sait que dans ce vers de Pyrrhus à Andromaque :

Madame, en l'embrassant, songez à le sauver ;

le même acteur employoit, au lieu de la menace, l'expreſſion pathétique de l'intérêt & de la pitié ; & qu'au geſte touchant dont il accompagnoit ces mots, *en l'embraſſant*, il ſembloit tenir Aſtyanax entre ſes mains, & le préſenter à ſa mère. On ſait que dans ce vers de Sévère à Félix :

Servez bien votre Dieu, ſervez votre monarque.

Il permettoit l'un, & ordonnoit l'autre, avec les gradations convenables au caractère d'un favori de Décie, qui n'étoit pas intolérant. Ces exemples, & une infinité d'autres qui nous ont été tranſmis par des amateurs éclairés de la belle *Déclamation*, devroient être ſans ceſſe préſens à ceux qui courent la même carrière ; mais la plupart négligent de s'en inſtruire, avec autant de confiance que s'ils étoient par eux-mêmes en état d'y ſuppléer.

La troiſième (mais celle-ci regarde l'action, dont nous parlerons dans la ſuite), c'eſt l'étude des monumens de l'antiquité. Celui qui ſe diſtingue le plus

aujourd'hui dans la partie de l'action théâtrale, & qui soutient le mieux par sa figure l'illusion du merveilleux sur notre scène lyrique, M. Chassé, doit la fierté de ses attitudes, la noblesse de son geste, & le bon goût de ses vêtemens, aux chef-d'œuvres de sculpture & de peinture qu'il a savamment observés. (Il y a long-temps que ceci est écrit.)

La quatrième enfin, la plus féconde & la plus négligée, c'est l'étude des originaux, & l'on n'en voit guère que dans les livres. Le monde est l'école d'un comédien, théâtre immense, où tous les états, toutes les passions, tous les caractères sont en jeu. Mais comme la plupart de ces modèles manquent de noblesse & de correction, l'imitateur peut s'y méprendre, s'il n'est d'ailleurs éclairé dans son choix. Il ne suffit donc pas qu'il peigne d'après nature, il faut encore que l'étude approfondie des belles proportions & des grands principes du dessein l'ait mis en état de la corriger.

L'étude de l'Histoire & des ouvrages

d'imagination, eſt pour lui ce qu'elle eſt pour le peintre & pour le ſculpteur. Que l'artiſte qui voudra peindre Didon mourante, & l'actrice qui voudra la repréſenter, prennent leçon dans Virgile.

Illa graves oculos conata attollere, rursùs
Deficit. . . . .
Ter ſeſe attolens, cubitoque innixa levavit,
Ter revoluta toro eſt : oculiſque errantibus alto
Quæſivit cœlo lucem, ingemuitque repertâ.

Dans la Pharſale, Afranius, lieutenant de Pompée, voyant ſon armée périr par la ſoif, demande à parler à Céſar ; il paroît devant lui, mais comment?

. . . . *Servata precanti*
Majeſtas, non fracta malis ; interque priorem
Fortunam, caſuſque novos, gerit omnia victi,
Sed ducis, & veniam ſecuro pectore poſcit.

Quelle image & quelle leçon pour un acteur intelligent !

Lorſque j'ai parlé du rôle de Didon à la célèbre St. Huberti, je n'ai fait que lui traduire les endroits de Virgile où l'action eſt ſi vivement peinte : elle en a

été profondément émue ; & à ce trait sublime, *& pallida morte futurâ*, j'ai vu son visage pâlir.

Les livres ne présentent point de modèles aux yeux, mais ils en offrent à l'esprit : ils donnent le ton à l'imagination & au sentiment; & l'imagination & le sentiment le donnent aux organes.

On a vu des exemples d'une belle *Déclamation* sans étude, & même, dit-on, sans esprit. Oui, sans doute, si l'on entend par esprit la vivacité d'une conception légère, qui se repose sur les riens, & qui voltige sur les choses. Cette sorte d'esprit n'est pas plus nécessaire pour jouer le rôle d'Ariane, qu'il ne l'a été pour composer les fables de la Fontaine & les tragédies de Corneille.

Il n'en est pas de même du bon esprit : c'est par lui seul que le talent d'un acteur s'étend & se plie à différens caractères. Celui qui n'a que du sentiment, ne joue bien que son propre rôle ; celui qui joint à l'ame l'intelligence, l'imagination, & l'étude, s'affecte & se pénètre de tous les caractères

caractères qu'il doit imiter, jamais le même, & toujours ressemblant : ainsi, l'ame, l'imagination, l'intelligence, & l'étude doivent concourir à former un excellent comédien. C'est par le défaut de cet accord, que l'un s'emporte où il devroit se posséder ; que l'autre raisonne où il devroit sentir : plus de couleur propre au caractère, plus de vérité, plus d'illusion, & par conséquent plus d'intérêt.

Il est d'autres causes d'une *Déclamation* défectueuse : il en est de la part de l'acteur, de la part du poète, de la part du Public lui-même.

L'acteur à qui la nature a refusé les avantages de la figure & de l'organe, veut y suppléer à force d'art : mais quels sont les moyens qu'il emploie ? Les traits de son visage manquent de noblesse ; il les charge d'une expression convulsive : sa voix est sourde ou foible ; il la force pour éclater : ses positions naturelles n'ont rien de grand ; il se met à la torture, & semble, par une gesticulation outrée, vouloir se couvrir de ses bras. Nous dirons à cet

acteur, quelques applaudiſſemens qu'il arrache au Public : Vous voulez corriger la nature, & vous la rendez monſtrueuſe : vous ſentez vivement ; parlez de même, & ne forcez rien : que votre viſage ſoit muet ; on ſera moins bleſſé de ſon ſilence que de ſes contorſions : les yeux pourront vous cenſurer ; mais les cœurs vous applaudiront, & vous arracherez des larmes à vos critiques.

A l'égard de la voix, il en faut moins qu'on ne penſe pour être entendu dans nos ſalles de ſpectacle ; & il eſt peu de ſituations au théâtre où l'on ſoit obligé d'éclater : dans les plus violentes même, qui ne ſent l'avantage qu'a ſur les cris & les éclats, l'expreſſion d'une voix entrecoupée par les ſanglots, ou étouffée par la paſſion ? On raconte d'une actrice célèbre, qu'un jour ſa voix s'éteignit dans la déclaration de Phèdre : elle eut l'art d'en profiter ; on n'entendit plus que les accens d'une ame épuiſée de ſentiment. On prit cet accident pour l'effort de la paſſion, comme en effet il pouvoit l'être ;

& jamais cette ſcène admirable n'a fait ſur les ſpectateurs une ſi violente impreſſion. Mais dans cette actrice, tout ce que la beauté a de plus touchant ſuppléoit à la foibleſſe de l'organe. Le jeu retenu demande une vive expreſſion dans les yeux & dans les traits, & nous ne balançons point à bannir du théâtre celui à qui la nature a refuſé tous ces ſecours à la fois. Une voix ingrate, des yeux muets, & des traits inanimés ne laiſſent aucun eſpoir au talent intérieur de ſe manifeſter au dehors.

Quelles reſſources au contraire n'a point ſur la ſcène tragique celui qui joint une voix flexible, ſonore, & touchante, à une figure expreſſive & majeſtueuſe? & qu'il connoît peu ſes intérêts, lorſqu'il emploie un art mal entendu à profaner en lui la noble ſimplicité de la nature!

Qu'on ne confonde pas ici une *Déclamation* ſimple avec une *Déclamation* froide: ſouvent elle n'eſt froide que pour n'être pas ſimple; & plus elle eſt ſimple,

plus elle eſt ſuſceptible de chaleur : elle ne fait point ſonner les mots, mais elle fait ſentir les choſes; elle n'analyſe point la paſſion, mais elle la peint dans toute ſa force.

Quand les paſſions ſont à leur comble, le jeu le plus véhément eſt le plus vrai : c'eſt là qu'il eſt beau de ne plus ſe poſſéder ni ſe connoître. Mais les décences ? les décences exigent que l'emportement ſoit noble, & n'empêchent pas qu'il ne ſoit exceſſif. Vous voulez qu'Hercule ſoit maître de lui dans ſes fureurs ! n'entendez-vous pas qu'il ordonne à ſon fils d'aller aſſaſſiner ſa mère ? Quelle modération attendez-vous d'Oroſmane ? Il eſt prince, dites-vous : il eſt bien autre choſe ; il eſt amant, & il tue Zaïre. Hécube, Clytemneſtre, Mérope, Déjanire ſont filles & femmes de héros : oui; mais elles ſont mères, & l'on veut égorger leurs enfans. Applaudiſſez à l'actrice (mademoiſelle Dumeſnil) qui oublie ſon rang, qui vous oublie, & qui s'oublie elle-même dans ces ſituations effroyables;

& laissez dire aux ames de glace qu'elle devroit se posséder. Ovide a dit que l'amour se rencontroit rarement avec la majesté. Il en est ainsi de toutes les grandes passions : bien entendu que dans leurs accès même les bienséances soient observées ; & quant à leurs gradations, la règle de l'acteur est celle du poète : c'est au style à suivre la marche du sentiment ; c'est à la *Déclamation* à suivre la marche du style, retenue & contrainte, violente & impétueuse comme lui.

Une vaine délicatesse nous porte quelquefois à rire de ce qui fait frémir nos voisins, & de ce qui pénétroit les athéniens de terreur ou de pitié : c'est que la vigueur de l'ame & la chaleur de l'imagination ne sont pas au même degré dans le caractère de tous les peuples. Il n'en est pas moins vrai qu'en nous la réflexion du moins suppléeroit au sentiment, & qu'on s'habitueroit ici comme ailleurs à la plus vive expression de la nature, si le goût méprisable des parodies n'y disposoit l'esprit à chercher le ridicule à

côté du ſublime : de là cette crainte malheureuſe qui abat & refroidit le talent de nos acteurs. *Voyez* PARODIE.

Il eſt dans le public une autre eſpèce d'hommes qu'affecte machinalement l'excès d'une *Déclamation* outrée. C'eſt en faveur de ceux-ci que les poètes eux-mêmes excitent ſouvent les comédiens à charger le geſte & à forcer l'expreſſion, ſur-tout dans les morceaux froids & foibles, dans leſquels, au défaut des choſes, ils veulent qu'on enfle les mots : c'eſt une obſervation dont les acteurs peuvent profiter, pour éviter le piége où les poètes les attirent. On peut diviſer en trois claſſes ce qu'on appelle les *beaux vers* : dans les uns, la beauté dominante eſt dans l'expreſſion ; dans les autres, elle eſt dans la penſée : on conçoit que de ces deux beautés réunies ſe forme l'eſpèce de vers la plus parfaite & la plus rare. La beauté du fond ne demande, pour être ſentie, que le naturel de la prononciation ; la forme, pour éclater & ſe ſoutenir par elle-même, a

besoin d'une *Déclamation* mélodieuse & sonnante. Le poète dont les vers réuniront ces deux beautés, n'exigera point de l'acteur le fard d'un débit pompeux; il appréhendera au contraire que l'art ne défigure ce naturel qui lui a tant coûté. Mais celui qui sentira dans ses vers la foiblesse de la pensée ou de l'expression, ou de l'une & de l'autre, ne manquera pas d'exciter le comédien à les déguiser par le prestige de la *Déclamation :* le comédien, pour être applaudi, se prêtera aisément à l'artifice du poète; il ne voit pas qu'on fait de lui un charlatan, pour en imposer à la multitude.

Cependant, même parmi la foule, il est d'excellens juges dans l'expression du sentiment. Un grand prince souhaitoit à Corneille un parterre composé de ministres d'Etat; Corneille en demandoit un composé de marchands de la rue saint Denis. Il entendoit par-là des esprits droits & des ames sensibles, sans préjugés, sans prétentions. C'est d'un spectateur

de cette classe que, dans une de nos provinces méridionales, l'actrice qui joue le rôle d'Ariane avec tant d'ame & de vérité (Mlle Clairon), reçut un jour cet applaudissement si sincère & si juste. Dans la scène où Ariane cherche avec sa confidente quelle peut être sa rivale, à ce vers,

Est-ce Megiste, Églé, qui les rend infidèles?

l'actrice vit un homme qui, les yeux en larmes, se penchoit vers elle, & lui crioit d'une voix étouffée : *C'est Phèdre, c'est Phèdre.* C'est bien là le cri de la nature qui applaudit à la perfection de l'art.

Le défaut d'analogie dans les pensées, de liaison dans le style, de nuances dans les sentimens, peut entraîner insensiblement un acteur hors de la *Déclamation* naturelle. C'est une réflexion que nous avons faite, en voyant que les belles scènes de Corneille étoient constamment celles que l'on *déclamoit* avec le plus

de ſimplicité. Rien n'eſt plus difficile que d'être naturel dans un rôle qui ne l'eſt pas.

Comme le geſte ſuit la parole, ce que j'ai dit de l'une peut s'appliquer à l'autre : la violence de la paſſion exige beaucoup de geſtes, & comporte même les plus expreſſifs. Si l'on demande comment ces derniers ſont ſuſceptibles de nobleſſe, qu'on jette les yeux ſur les *forces* du Guide, ſur le *Pœtus* antique, ſur le *Laocoon*, &c. Les grands peintres ne feront pas cette difficulté. *Les règles défendent*, diſoit Baron, *de lever les bras au deſſus de la tête ; mais ſi la paſſion les y porte, ils feront bien : la paſſion en ſait plus que les règles.* Il eſt des tableaux dont l'imagination eſt émue, & dont les yeux ſeroient bleſſés : mais le vice eſt dans le choix de l'objet, non dans la force de l'expreſſion. Tout ce qui ſeroit beau en peinture, doit être beau ſur le théâtre. Et que ne peut-on y exprimer le déſeſpoir de la ſœur de Didon, tel qu'il eſt peint dans l'Enéïde!

Encore une fois, de combien de plaisirs ne nous prive point une vaine délicatesse? Les athéniens, plus sensibles & presque aussi polis que nous, voyoient sans dégoût Philoctète pansant sa blessure, & Pilade essuyant l'écume des lèvres de son ami étendu sur le sable. Mais après s'être plaint de ne pouvoir pas tout oser, il n'en faut pas moins se conformer aux mœurs & s'attacher aux bienséances : *Caput artis decere.*

L'abattement de la douleur permet peu de gestes; la réflexion profonde n'en veut aucun; le sentiment demande une action simple comme lui; l'indignation, le mépris, la fierté, la menace, la fureur concentrée n'ont besoin que de l'expression des yeux & du visage : un regard, un mouvement de tête, voilà leur action naturelle; le geste ne feroit que l'affoiblir. Que ceux qui reprochent à un acteur de négliger le geste dans les rôles pathétiques de père, ou dans les rôles majestueux de rois, apprennent que la dignité n'a point ce qu'ils appellent des

bras. Auguſte tendoit ſimplement la main à Cinna, en lui diſant : *ſoyons amis.* Et dans cette réponſe,

Connoiſſez-vous Céſar pour lui parler ainſi?

Céſar doit à peine laiſſer tomber un regard ſur Ptolomée.

Ceux-là ſur-tout ont beſoin de peu de geſtes, dont les yeux & les traits ſont ſuſceptibles d'une expreſſion vive & touchante. L'expreſſion des yeux & du viſage eſt l'ame de la *Déclamation :* c'eſt là que les paſſions vont ſe peindre en caractère de feu; c'eſt de là que partent ces traits qui nous pénètrent, lorſque nous entendons dans Iphigénie,

Vous y ſerez ma fille.

dans Andromaque,

Je ne t'ai point aimé, cruel! qu'ai-je donc fait?

dans Atrée,

Reconnois-tu ce ſang? *&c.*

Mais ce n'eſt ni dans les yeux ſeulement, ni ſeulement dans les traits, que le ſen-

timent doit se peindre : son expression résulte de leur harmonie ; & les fils qui les font mouvoir tiennent tous au siége de l'ame. Lorsqu'Alvarez vient annoncer à Zamore & à Alzire l'arrêt qui les a condamnés, cet arrêt funeste est écrit sur le front du vieillard, dans ses regards abattus, dans ses pas chancelans : on frémit avant de l'entendre. Lorsqu'Ariane lit le billet de Thésée, les caractères de la main du perfide se répètent comme dans un miroir sur le visage pâlissant de son amante, dans ses yeux fixes & remplis de larmes, dans le tremblement de sa main. Les anciens n'avoient pas l'idée de ce degré d'expression ; & tel est parmi nous l'avantage des théâtres peu vastes & du visage nu. Le jeu mixte & le jeu muet devoient être encore plus incompatibles avec les masques. Mais il faut avouer aussi que la plupart de nos acteurs ont trop négligé cette partie, l'une des plus essentielles de la *Déclamation*.

Nous appelons *Jeu mixte* ou *composé*,

l'expreſſion d'un ſentiment modifié par les circonſtances, ou de pluſieurs ſentimens réunis. Dans le premier ſens, tout jeu de théâtre eſt un jeu mixte : car dans l'expreſſion du ſentiment doivent ſe fondre, à chaque trait, les nuances du caractère & de la ſituation du perſonnage : ainſi, la férocité de Rhadamiſte doit ſe peindre même dans l'expreſſion de ſon amour; ainſi Pyrrhus doit mêler le ton du dépit & de la rage à l'expreſſion tendre de ces paroles d'Andromaque, qu'il a entendues & qu'il répète en frémiſſant :

C'eſt Hector. . . . .
Voilà ſes yeux, ſa bouche, & déjà ſon audace ;
C'eſt lui-même ; c'eſt toi, cher époux, que j'embraſſe.

Rien de plus varié dans les détails que le monologue de Camille au quatrième acte des *Horaces* ; mais ſa douleur eſt un ſentiment continu qui doit être comme le fond de ce tableau. Et c'eſt là que triomphe l'actrice, qui joue ce rôle avec autant de vérité que de nobleſſe, d'in-

telligence que de chaleur (c'étoit la sublime Clairon). Le comédien a donc toujours au moins trois expressions à réunir, celle du sentiment, celle du caractère, & celle de la situation : règle peu connue, & encore moins observée.

Lorsque deux ou plusieurs sentimens agitent une ame, ils doivent se peindre en même temps dans les traits du visage & dans les accens de la voix, même à travers les efforts qu'on fait pour les dissimuler. Orosmane jaloux veut s'expliquer avec Zaïre ; il désire & craint l'aveu qu'il exige ; le secret qu'il cherche l'épouvante, & il brûle de le découvrir : il éprouve de bonne foi tous ces mouvemens confus, il doit les exprimer de même. La crainte, la fierté, la pudeur, le dépit, retiennent quelquefois la passion, mais sans la cacher : tout doit trahir un cœur sensible. Et quel art ne demandent point ces demi-teintes, ces nuances d'un sentiment, répandues sur l'expression d'un sentiment contraire, sur-tout dans les scènes de dissimulation, où le poète a

ſuppoſé que ces nuances ne ſeroient aperçues que des ſpectateurs, & qu'elles échapperoient à la pénétration des perſonnages intéreſſés ! Telle eſt la diſſimulation d'Atalide avec Roxane, de Cléopatre avec Antiochus, de Néron avec Agrippine. Plus les perſonnages ſont difficiles à ſéduire par leur caractère & leur ſituation, plus la diſſimulation doit être profonde, & plus par conſéquent la nuance de fauſſeté eſt difficile à ménager. Dans ce vers de Cléopatre,

C'en eſt fait, je me rends, & ma colère expire.

dans ce vers de Néron,

Avec Britanicus je me réconcilie.

l'expreſſion ne doit pas être celle de la vérité, car le menſonge ne ſauroit y atteindre : mais combien ne doit-elle pas en approcher ? En même temps que le ſpectateur s'aperçoit que Cléopatre & Néron diſſimulent, il doit trouver vraiſemblable qu'Antiochus & Agrippine ne s'en aperçoivent pas ; & ce milieu à ſaiſir

eſt peut-être le dernier effort de l'art de la *Déclamation*. Laiſſer voir la feinte au ſpectateur, c'eſt à quoi tout comédien peut réuſſir; ne la laiſſer voir qu'au ſpectateur, c'eſt ce que les plus conſommés n'ont pas toujours le talent de faire.

De tout ce que nous venons de dire, il eſt aiſé de ſe former une juſte idée du jeu muet. Il n'eſt point de ſcène, ſoit tragique, ſoit comique, où cette eſpèce d'action ne doive entrer dans les ſilences. Tout perſonnage introduit dans une ſcène doit y être intéreſſé; tout ce qui l'intéreſſe doit l'émouvoir; tout ce qui l'émeut doit ſe peindre dans ſes traits & dans ſes attitudes: c'eſt le principe du jeu muet; & il n'eſt perſonne qui ne ſoit choqué de la négligence de ces acteurs, qu'on voit, inſenſibles & ſourds dès qu'ils ceſſent de parler, parcourir le ſpectacle d'un œil indifférent & diſtrait, en attendant que leur tour vienne de prendre la parole.

En évitant cet excès de froideur dans les ſilences du dialogue, on peut tomber dans l'excès oppoſé. Il eſt un degré où

où les paſſions ſont muettes : *ingentes ſtupent.* Dans tout autre cas, il n'eſt pas naturel d'écouter en ſilence un diſcours dont on eſt violemment ému, à moins que la crainte, le reſpect, ou telle autre cauſe ne nous retienne. Le jeu muet doit donc être une expreſſion contrainte & un mouvement réprimé. Le perſonnage qui s'abandonneroit à l'action, devroit, par la même raiſon, ſe hâter de prendre la parole : ainſi, quand la diſpoſition du dialogue l'oblige à ſe taire, on doit entrevoir, dans l'expreſſion muette & retenue de ſes ſentimens, la raiſon qui lui ferme la bouche.

Une circonſtance plus critique eſt celle où le poëte fait taire l'acteur à contre-temps. On ne ſait que trop combien l'ambition des beaux vers a nui à la vérité du dialogue. (*Voyez* DIALOGUE). Souvent un perſonnage qui ne demanderoit, en ſuivant la nature, qu'à couper la parole à ſon interlocuteur, ſe voit condamné au ſilence, uniquement pour laiſſer

achever une tirade brillante. Quel eſt pour lors le parti que doit prendre l'acteur que le poète tient à la gêne ? S'il exprime par ſon jeu la violence qu'on lui fait, il rend plus ſenſible encore ce défaut du dialogue, & ſon impatience ſe communique au ſpectateur ; s'il diſſimule cette impatience, il joue faux, en ſe poſſédant où il devroit s'abandonner. Quoi qu'il arrive, il n'y a point à balancer ; il faut que l'acteur ſoit vrai, même au péril du poète.

Dans une circonſtance pareille, l'actrice qui joue *Pénélope* (mademoiſelle Clairon) a eu l'art de faire, d'un défaut de vraiſemblance inſoutenable à la lecture, un tableau théâtral de la plus grande beauté. Ulyſſe parle à Pénélope ſous le nom d'un étranger. Le poète, pour filer la reconnoiſſance, a obligé l'actrice a ne pas lever les yeux ſur ſon interlocuteur. Mais à meſure qu'elle entend cette voix, les gradations de la ſurpriſe, de l'eſpérance, & de la joie, ſe peignent ſur ſon viſage avec tant de vi-

vacité & de naturel; le saisissement qui la rend immobile tient le spectateur lui-même dans une telle suspension, que la contrainte de l'art devient l'expression de la nature. Mais les auteurs ne doivent pas compter sur ces coups de force, & le plus sûr est de ne pas mettre les acteurs dans le cas de les corriger.

Encore un mot sur le jeu muet dans les silences de l'action, partie essentielle & souvent négligée de l'imitation théâtrale. La nature a des situations & des mouvemens que toute l'énergie des langues ne feroit qu'affoiblir, dans lesquels la parole retarde l'action & rend l'expression traînante & lâche. Les peintres, dans ces situations, devroient servir de modèles aux poètes & aux comédiens. L'*Agamemnon* de Timanthe, le *Saint Bruno en oraison* de le Sueur, le *Lazare* de Rembrant, la *Descente de Croix* du Carrache, sont des morceaux sublimes dans ce genre. Ces grands maîtres ont laissé imaginer & sentir au spectateur ce qu'ils

n'auroient pu qu'énerver, s'ils avoient tenté de le rendre. Homère & Virgile avoient donné l'exemple aux peintres. Ajax rencontre Ulysse aux enfers, Didon y rencontre Enée; Ajax & Didon n'expriment leur indignation que par le silence. Il est vrai que l'indignation est une passion taciturne; mais elles ont toutes des momens où le silence est leur expression la plus énergique & la plus vraie.

Les acteurs ne manquent pas de se plaindre que les poètes ne donnent point lieu à ces silences éloquens, qu'ils veulent tout dire, & ne laissent rien à l'action : les poètes gémissent de leur côté, de ne pouvoir se reposer sur l'intelligence & le talent de leurs acteurs, pour l'expression des réticences; & en général, les uns & les autres ont raison. Mais l'acteur qui sent vivement, trouve encore dans l'expression du poète assez de vides à remplir.

Baron, dans le rôle d'Ulysse, étoit quatre minutes à parcourir en silence

tous les changemens qui frappoient sa vue, en entrant dans son palais.

Phèdre apprend que Thésée est vivant. Racine s'est bien gardé d'occuper par des paroles le premier moment de cette situation.

Mon époux est vivant, Œnone, c'est assez.
J'ai fait l'indigne aveu d'un amour qui l'outrage;
Il vit; je ne veux pas en savoir davantage.

C'est au silence à peindre l'horreur dont elle est saisie à cette nouvelle, & le reste de la scène n'en est que le développement.

Phèdre apprend de la bouche de Thésée qu'Hippolyte aime Aricie. Qu'il me soit permis de le dire: si le poète avoit pu compter sur le jeu muet de l'actrice, il auroit retranché ce monologue.

Il sort: quelle nouvelle a frappé mon oreille? *&c.*

& n'auroit fait dire à Phèdre que ce vers, après un long silence.

Et je me chargerois du soin de le défendre!

Nos voisins sont plus hardis, & par

conféquent plus grands que nous dans cette partie. On voit, fur le théâtre de Londres, Barnweld, chargé de pefantes chaînes, fe rouler avec fon ami fur le pavé de la prifon, étroitement ferrés l'un dans les bras de l'autre : leurs larmes, leurs fanglots, leurs embraffemens font l'expreffion de leur douleur.

Mais dans cette partie, comme dans toutes les autres, pour encourager & les auteurs & les acteurs à chercher les grands effets, & à rifquer ce qui peut les produire, il faut un public férieux, éclairé, fenfible, & qui porte au théâtre de Cinna un autre efprit qu'à ceux d'*Arlequin & de Gille.*

La manière de s'habiller au théâtre contribue plus qu'on ne penfe à la vérité & à l'énergie de l'action. *Voyez l'article fuivant.*

DÉCORATION. Parmi les *Décorations* théâtrales, les unes font de décence, & les autres de pur ornement. Les *Décorations* de pur ornement font arbitraires,

& n'ont pour règles que le goût. On peut en puiser les principes généraux dans l'étude de l'Architecture, de la Perspective, du Dessein, &c. Je me contenterai d'observer ici que la *Décoration* la plus capable de charmer les yeux, devient triste & effrayante pour l'imagination, dès qu'elle met les acteurs en danger : ce qui devroit bannir de notre théâtre lyrique ces vols si mal exécutés, dans lesquels, à la place de Mercure ou de l'amour, on ne voit qu'un malheureux suspendu à une corde, & dont la situation fait trembler tous ceux qu'elle ne fait pas rire.

Les *Décorations* de décence sont une imitation de la belle nature, comme doit l'être l'action dont elles retracent le lieu. Un homme célèbre en ce genre en a donné au théâtre lyrique, qui seront long temps gravées dans le souvenir des connoisseurs. De ce nombre étoit le péristyle du palais de Ninus, dans lequel, aux plus belles proportions & à la perspective la plus savante, le peintre avoit

ajouté un coup de génie bien digne d'être rappelé.

Après avoir employé presque toute la hauteur du theâtre à élever son premier ordre d'architecture, il avoit laissé voir aux yeux la naissance d'un second ordre qui sembloit se perdre dans le cintre, & que l'imagination achevoit : ce qui prêtoit à ce péristyle une élévation fictive, double de l'espace donné. C'est dans tous les arts un grand principe, que de laisser l'imagination en liberté : on perd toujours à lui circonscrire un espace : de là vient que les idées générales, n'ayant point de limites déterminées, sont les sources les plus fécondes du sublime.

Le théâtre de la Tragédie, où les décences doivent être bien plus rigoureusement observées qu'à celui de l'Opéra, les a trop négligées dans la partie des *Décorations*. Le poète a beau vouloir transporter les spectateurs dans le lieu de l'action ; ce que les yeux voient, dément à chaque instant ce que l'imagination se

peint. Cinna rend compte à Emilie de sa conjuration, dans le même salon où va délibérer Auguste; & dans le premier acte de Brutus, deux valets de théâtre viennent enlever l'autel de Mars pour débarrasser la scène. Le manque de *Décorations* entraîne l'impossibilité des changemens, & celle-ci borne les auteurs à la plus rigoureuse unité de lieu: règle gênante, qui leur interdit un grand nombre de beaux sujets, ou les oblige à les mutiler. (Des changemens heureux sont arrivés depuis ces observations.)

Il est bien étrange qu'on soit obligé d'aller chercher au théâtre de la farce italienne un modèle de *Décoration* tragique. Il n'est pas moins vrai que la prison de Sigismond en est un qu'on auroit dû suivre. N'est-il pas ridicule que, dans les tableaux les plus vrais & les plus touchans des passions & des malheurs des hommes, on voye un captif ou un coupable avec des liens d'un fer blanc léger & poli? Qu'on se représente Electre dans son premier monologue,

traînant de véritables chaînes dont elle ſeroit accablée : quelle différence dans l'illuſion & dans l'intérêt ! Au lieu du foible artifice dont le poète s'eſt ſervi dans le *Comte d'Eſſex* pour retenir ce priſonnier dans le palais de la reine, ſuppoſons que la facilité des changemens de *Décoration* lui eût permis de l'enfermer dans un cachot ; quelle force le ſeul aſpect du lieu ne donneroit-il pas au contraſte de ſa ſituation préſente avec ſa fortune paſſée ? On ſe plaint que nos tragédies ſont plus en diſcours qu'en action : le peu de reſſources qu'a le poète du côté du ſpectacle, en eſt en partie la cauſe. La parole eſt ſouvent une expreſſion foible & lente ; mais il faut bien ſe réſoudre à faire paſſer par les oreilles ce qu'on ne peut offrir aux yeux.

Ce défaut de nos ſpectacles ne doit pas être imputé aux comédiens, non plus que le mélange indécent des ſpectateurs avec les acteurs, dont on s'eſt plaint tant de fois. Corneille, Racine, & leurs rivaux n'attirent pas aſſez le vulgaire, cette

partie ſi nombreuſe du public, pour fournir à leurs acteurs de quoi les repréſenter dignement : la ville elle ſeule pourroit donner à ce théâtre toute la pompe qu'il doit avoir, ſi les magiſtrats vouloient bien enviſager les ſpectacles publics comme une branche de la police & du commerce.

Mais la partie des *Décorations* qui dépend des acteurs eux-mêmes, c'eſt la décence des vêtemens. Il s'eſt introduit à cet égard un uſage auſſi difficile à concevoir qu'à détruire. Tantôt c'eſt Guſtave qui ſort des cavernes de Dalécarlie avec un habit bleu céleſte à paremens d'hermine ; tantôt c'eſt Pharaſmane qui, vêtu d'un habit de brocard d'or, dit à l'ambaſſadeur de Rome :

La nature marâtre, en ces affreux climats,
Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des ſoldats.

De quoi donc faut-il que Guſtave & Pharaſmane ſoient vêtus ? L'un de peau, l'autre de fer. Comment les habilleroit un grand peintre ? Il faut donner, dit-on,

quelque chose aux mœurs du temps. Il falloit donc aussi que Lebrun frisât Porus & mît des gants à Alexandre ? C'est au spectateur à se déplacer, non au spectacle ; & c'est la réflexion que tous les acteurs devroient faire à chaque rôle qu'ils vont jouer : on ne verroit point paroître César en perruque carrée , ni Ulysse sortir tout poudré du milieu des flots. Ce dernier exemple nous conduit à une remarque qui peut être utile. Le poète ne doit jamais présenter des situations que l'acteur ne sauroit rendre , telle que celle d'un héros mouillé. Quinault a imaginé un tableau sublime dans Isis , en voulant que la furie tirât Io par les cheveux hors de la mer : mais ce tableau ne doit avoir qu'un instant : il devient ridicule si l'œil s'y repose ; & la scène qui le suit immédiatement le rend impraticable au théâtre.

Aux reproches que nous faisons aux comédiens sur l'indécence de leurs vêtemens , ils peuvent opposer l'usage établi , & le danger d'innover, aux yeux d'un

Public qui condamne ſans entendre & qui rit avant de raiſonner. Nous ſavons que ces excuſes ne ſont que trop bien fondées; nous ſavons de plus que nos réflexions ne produiront aucun fruit. Mais notre ambition ne va point juſqu'à prétendre à corriger notre ſiècle ; il nous ſuffit d'apprendre à la poſtérité , ſi cet ouvrage peut y parvenir, ce qu'auront penſé dans ce même ſiècle ceux qui, dans les choſes d'art & de goût, ne ſont d'aucun ſiècle ni d'aucun pays.

Lorſque je parlois ainſi dans l'Encyclopédie, j'étois injuſte en n'oſant eſpérer les changemens que je déſirois aux *Décorations* théâtrales. Mais je dois dire pour mon excuſe, qu'il n'y avoit alors aucune apparence à la révolution qui arriva quelque temps après.

Le plus difficile & le plus néceſſaire étoit de dégager le théâtre de cette foule de ſpectateurs qui l'inondoient , & qui laiſſoient à peine aux acteurs l'étroit eſpace qui ſéparoit les deux balcons de l'avant ſcène. On a peine à concevoir

aujourd'hui que Mérope, Iphigénie, Sémiramis aient été jouées comme au centre d'un bataillon de ſpectateurs debout, qui rempliſſoient le fond du théâtre, & qui obſtruoient les couliſſes, au point que les acteurs n'entroient & ne ſortoient qu'à travers cette foule, qu'ils perçoient difficilement. Rien de plus contraire à la pompe & à l'illuſion de la ſcène : auſſi l'ombre de *Ninus*, écartant une troupe de petits-maîtres pour ſe montrer, ne fut-elle d'abord qu'un objet de plaiſanterie ; & la plus théâtrale de nos tragédies, Sémiramis, tomba. Mais l'habitude, & l'intérêt des comédiens perpétuoient un abus ſi barbare ; & il ſubſiſteroit peut-être encore, ſi M. le Comte de Lauragais, par une libéralité dont les Arts & les Lettres doivent conſerver la mémoire, n'avoit déterminé les comédiens à renoncer au bénéfice de ce ſurcroît de ſpectateurs.

Le théâtre une fois libre, avec un peu de ſoin, de dépenſe, & de goût dans les nouvelles *Décorations*, il fut

aisé de rendre la scène plus décente.

Mais le changement des habits étoit un article important : il exigeoit des frais considérables ; on n'osoit pas même y penser ; lorsque la célèbre Clairon, qui avoit le droit de donner l'exemple, fit la première le sacrifice de ses riches vêtemens de théâtre ; & dans Idamé, dans Roxane, dans Didon, dans Electre, enfin dans tous ses rôles, prit le costume du pays & du temps. Ce changement fut applaudi comme il devoit l'être ; & dès lors tous les acteurs furent forcés de se vêtir sur ce modèle : plus de paniers pour les dames grecques & romaines, plus de chapeaux à grands panaches pour Mithridate & pour Auguste, plus de tonnelets aux cuirasses, plus de manchettes, plus de gants à frange, plus de perruques volumineuses pour les héros de l'antiquité. Chacun parut en habit convenable ; & notre grande actrice eut la gloire d'avoir mis la première, sur la scène tragique françoise, de la décence & de la vérité.

Mais un autre exemple qu'elle donna, & qui ne fut pas imité de même, ce fut de réformer la déclamation, en même temps que les habits. Jufques-là elle avoit eu trop de déférence pour un ancien fyftême de déclamation emphatique, où l'on prenoit l'enflure pour de la dignité. En fe voyant réellement vêtue comme Idamé, comme Roxane, comme Didon, Electre, Aménaïde, elle parut fe demander à elle-même de quel ton elles avoient parlé; & fans déroger à la nobleffe de fes rôles, elle fut rendre la déclamation tragique à la fois majeftueufe & naturelle, évitant d'un côté l'emphafe, de l'autre la familiarité; auffi éloignée du ton bourgeois que du ton ampoulé; fans aucune affectation & fans aucune négligence; fans rien outrer & fans rien affoiblir; d'un accord parfait dans l'action de fon gefte & de fon vifage, d'une jufteffe inaltérable, d'une sûreté infaillible à faifir toutes les nuances de l'expreffion dans des variétés infinies & des degrés inappréciables; fi accomplie enfin,

enfin, que tout ce que l'envie a pu lui reprocher, a été de n'avoir laiſſé dans l'art aucune des incorrections qui appartiennent à la nature : reproche qu'on ne s'étoit pas encore aviſé de faire aux ſculpteurs qui nous ont donné l'Antinoüs & l'Apollon.

DÉFINITION. La *Définition* oratoire eſt un vaſte champ pour l'Eloquence. C'eſt par elle que ſe diſcutent preſque toutes les queſtions de droit : car lorſqu'on eſt d'accord ſur l'exiſtence du fait & ſur ſa cauſe, il ne s'agit plus que d'examiner quelle en eſt la nature, & d'en déterminer la qualité relativement à la loi.

Clodius a été tué par les eſclaves de *Milon ;* mais eſt-ce-là un meurtre prémédité & volontaire, ou ſeulement le cas de la défenſe perſonnelle ? Le fait eſt convenu. La qualité du fait eſt la queſtion qui s'agite.

Muréna s'eſt rendu agréable au peu-

ple; mais ce qu'il a fait pour lui plaire, eſt-ce le crime de corruption ? Eſt-ce-là *briguer les ſuffrages ?* C'eſt ce qui reſte à décider.

Ce fut à Rome une cauſe célèbre que celle que plaida *Carbon* pour la défenſe de *L. Optimius*, accuſé, après ſon conſulat, du meurtre de *C. Gracchus*. L'action étoit notoire. Mais lorſqu'il s'agiſſoit du ſalut de la république, le conſul, en vertu d'un décret du ſénát, n'avoit-il pas eu droit d'ordonner qu'on fît main baſſe ſur un ſéditieux ? ou, dans ce péril même, devoit-il reſpecter la loi qui protégeoit tout citoyen qu'elle n'avoit pas condamné ? *Licueritne, ex ſenatûſconſulto, ſervandæ reipublicæ cauſâ ?* C'étoit là le point conteſté. Il s'agiſſoit de *définir* le droit de la sûreté de l'état, & ce que le conſul appeloit le danger, le ſalut de la république; de ſavoir juſqu'où s'étendoit l'autorité du ſénat, & le devoir du conſul lui-même entre un décret du ſénat & la loi.

Une cauſe non moins fameuſe fut celle

du tribun *C. Norbanus*, plaidée par Antoine. Ce tribun étoit accusé d'avoir excité une sédition contre *Servilius Cæpio*, lequel, après s'être laissé battre par les cimbres & chasser de son camp, avoit perdu dans sa déroute le reste de l'armée romaine. L'orateur soutenoit, non seulement que dans la douleur & l'indignation où étoit le peuple, la sédition avoit été si violente qu'il n'avoit pas été possible au tribun de la réprimer ; mais que toutes les séditions n'étoient pas punissables, qu'il y en avoit de légitimes, & que celle-ci étoit du nombre. Ainsi, la cause du tribun devenoit la cause du peuple. C'est cet endroit du plaidoyer d'Antoine, que l'orateur Crassus, dans le dialogue de Cicéron, vantoit comme un prodige d'Eloquence : *Potuit hic locus, tam anceps, tam inauditus, tam lubricus, tam novus, sine quâdam incredibili vi ac facultate dicendi tractari !* De Orat.

Antoine va lui-même expliquer comment la cause fut plaidée. « Ni *Servi-*

lius (son adversaire) ni moi, dit-il, ne nous attachâmes à *définir* à la manière des philosophes, *lucidè*, *breviterque*; nous expliquâmes l'un & l'autre le plus amplement qu'il nous fut possible ce que c'étoit que porter atteinte à la majesté publique». (Car c'étoit le crime en question.) *Quantum uterque nostrûm potuit, omni copiâ dicendi dilatavit quid esset majestatem minuere.*

Après avoir touché légèrement & en peu de mots la loi *Majestatis*, il environna sa *Définition*, si j'ose m'exprimer ainsi, d'ouvrages extérieurs qu'il falloit forcer pour arriver au corps de la place. *Omnium seditionum genera, vitia, pericula collegi, eamque orationem ex omni reipublicæ nostræ temporum varietate repetivi; conclusique ita ut dicerem, etsi omnes molestæ semper seditiones fuissent, justas tamen fuisse nonnullas & prope necessarias.... Neque reges ex hac civitate exegi, neque tribunos plebis creari, neque plebicitis toties consularem potestatem minui, neque provocationem, patronam illam*

civitatis ac vindicem libertatis, populo romano dari sine nobilium dissensione potuisse (*a*)

Alors il ajouta, que si tant de séditions avoient été permises pour le salut de la république, il ne falloit pas faire un crime au tribun Norbanus d'un soulevement qui n'avoit eu qu'une trop juste cause. De là les mouvemens d'indignation & de douleur qu'il réveilla dans l'ame de tous les citoyens à qui la dé-

(*a*) « J'accumulai, dit-il, tous les genres de séditions, & leurs vices & leurs périls, & je tirai mes inductions de tous les temps divers de notre république : d'où je conclus que quoique toute espèce de sédition fût toujours affligeante, cependant il y en avoit eu, & en assez grand nombre, qui avoient été justes & presque nécessaires ; & qu'il n'auroit été possible, ni de chasser les rois, ni de créer les tribuns, ni de modérer la puissance des consuls par les décrets du peuple, comme on avoit fait tant de fois, ni d'établir ce droit d'appel, la sauvegarde des citoyens & le vengeur de la liberté, sans se résoudre à voir quelque dissention entre le peuple & la noblesse ».

faite de Cæpion avoit coûté la perte de leurs enfans & de leurs proches ; de là cette révolution dans l'auditoire & dans les juges, que les supplications, la douleur, & les larmes d'un orateur pénétré lui-même achevèrent de décider. *Voyez* PATHÉTIQUE.

En Eloquence, *définir* c'est donc amplifier, accumuler les traits, les exemples, les circonstances qui caractérisent la chose, la présenter du côté favorable à l'opinion qu'on en veut donner, & animer le tableau qu'on en fait, non seulement des couleurs les plus vives, mais de tout ce que le mélange des ombres & de la lumière peut ajouter à leur éclat. *Voyez* AMPLIFICATION.

Je ne dis pas qu'une *Définition* rigoureuse ne soit quelquefois un moyen tranchant ; mais il faut pour cela qu'elle soit évidemment juste & inattaquable dans tous les points. Encore a-t-elle, par sa brièveté même, l'inconvénient d'échapper aux juges, si on ne prend pas soin de l'appuyer, au moins pour lui donner le

temps de se graver dans les esprits. *In sensum & in mentem judicis intrare non potest : ante enim prœterlabitur quam percepta est.* Ibid.

Au reste, tous les genres d'Eloquence n'exigent pas les mêmes précautions que le plaidoyer, où l'agresseur & le défenseur doivent être sans cesse en garde, & frapper & parer presque d'un même temps. Ainsi, la *Définition*, qui dans le genre judiciaire est le centre de l'action, & qu'il faut munir de tous côtés de toutes les forces de l'Eloquence, est moins critique & moins périlleuse dans le genre de l'éloge, ou de la délibération. Mais lors même qu'elle n'est pas le centre d'une place forte, elle est au moins le frontispice ou le vestibule d'un palais ou d'un temple; & l'Eloquence y doit réunir la pompe & la solidité.

Dans l'oraison pour Marcellus, Cicéron, en parlant à César de ses devoirs, après avoir défini la gloire : *Gloria est illustris ac pervagata multorum & magnorum, vel in suos, vel in patriam, vel in*

omne genus hominum fama meritorum (a); développe ainsi sa *Définition* en l'appliquant à César lui-même. *Nec vero hæc tua vita ducenda est, quæ corpore & spiritu continetur. Illa, inquam, illa vita est tua, quæ vigebit memoriâ sæculorum omnium, quam posteritas alet, quam ipsa æternitas semper tuebitur.* (b) Voilà pour l'étendue & la perpétuité; voici pour la solidité & la pureté de la gloire. *Obstupescent posteri certè imperia, provincias, Rhenum, Oceanum, Nilum, pugnas innumerabiles, incredibiles victorias, monumenta, munera, triumphos audientes & legentes tuos. Sed nisi hæc urbs stabilita tuis consiliis & institutis erit, vagabitur modò nomen*

(a) « La gloire est une renommée éclatante & répandue au loin, pour de grands & nombreux services qu'on a rendus aux siens, à sa patrie, ou à l'humanité ».

(b) « N'appelle pas ta vie le souffle qui t'anime. Ta vie est celle qui sera florissante dans la mémoire de tous les siècles, que la postérité prendra soin de nourrir, que l'éternité même prendra soin de défendre ».

tuum longè atque latè ; ſedem quidem ſtabilem & domicilium certum non habebit (*a*). Voilà ce qui s'appelle *définir* magnifiquement.

Nos orateurs modernes ont connu l'art de rendre les *Définitions* éloquentes. Je vais en citer deux exemples, pris tous les deux de cette oraiſon funèbre de *Turenne*, qui fait la gloire de Fléchier. Voici comment il *définit* la valeur véritable, celle de ſon héros.

« N'entendez pas par ce mot (de *Valeur*) une hardieſſe vaine, indiſcrète, emportée, qui cherche le danger pour le danger même, qui s'expoſe ſans fruit,

(*a*) « La poſtérité ſera frappée d'étonnement ſans doute, en liſant ou en entendant raconter de toi des empires ſoumis, des provinces conquiſes, le Rhin, l'Océan, le Nil aſſervis, des batailles ſans nombre, d'incroyables victoires, les monumens, les titres, les triomphes qui atteſteront ta gloire. Mais ſi cette ville n'eſt rétablie par tes conſeils & par tes ſages inſtitutions, ton nom ſera bientôt comme errant & vagabond dans l'univers, ſans avoir de demeure ſtable ni de domicile aſſuré ».

& qui n'a pour but que la réputation & les vains applaudiſſemens des hommes. Je parle d'une hardieſſe ſage & réglée, qui s'anime à la vue des ennemis, qui dans le péril même pourvoit à tout, prend tous ſes avantages ; mais qui ſe meſure avec ſes forces ; qui entreprend les choſes difficiles, & ne tente pas les impoſſibles ; qui n'abandonne rien au haſard de ce qui peut être conduit par la prudence : capable enfin de tout oſer quand le conſeil eſt inutile, & prête à mourir dans la victoire, ou à ſurvivre à ſon malheur en accompliſſant ſes devoirs».

L'autre *Définition* eſt celle d'une armée.

« Qu'eſt-ce qu'une armée ? dit l'orateur. C'eſt un corps animé d'une infinité de paſſions différentes, qu'un homme habile fait mouvoir pour la défenſe de ſa patrie : c'eſt une troupe d'hommes armés qui ſuivent aveuglément les ordres d'un Général dont ils ne connoiſſent pas les intentions : c'eſt une multitude d'ames, pour la plupart viles & mercenaires, qui, ſans ſonger à leur propre

réputation, travaillent à celle des rois & des conquérans : c'est un assemblage confus de libertins qu'il faut assujettir à l'obéissance ; de lâches qu'il faut mener au combat ; de téméraires qu'il faut retenir ; d'impatiens qu'il faut accoutumer à la constance ».

Avec moins de développement & d'étendue, le poète ne laisse pas de *définir* le plus souvent à la manière de l'orateur.

L'ambassadeur d'un roi m'est toujours redoutable.
Ce n'est qu'un ennemi, sous un titre honorable,
Qui vient, rempli d'orgueil ou de dextérité,
Insulter, ou trahir avec impunité. *Voltaire.*

Quels traits me présentent vos fastes,
Impitoyables conquérans ?
Des vœux outrés, des projets vastes,
Des rois vaincus par des tyrans ;
Des murs que la flamme ravage,
Un vainqueur fumant de carnage,
Un peuple au fer abandonné ;
Des mères pâles & sanglantes,
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un soldat effréné. *Rousseau.*

Ce dernier tableau de la strophe est

précisément ce que Quintilien a oublié dans la description beaucoup plus ample qu'il a faite du saccagement d'une ville.

En fait de *Définitions* poétiques, rien n'est au dessus de celle de la constance de l'homme juste, telle qu'Horace la donnée :

Justum & tenacem propositi virum
Non civium ardor prava jubentium,
Non vultus instantis tyranni
Mente quatit solidâ; nec Auster,
Dux inquieti turbidus Adriæ;
Nec fulminantis magna Jovis manus.
Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinæ.

Les poëtes eux-mêmes *définissent* assez souvent à la manière des philosophes, quant à l'exactitude & à la précision; mais en images ou en sentiment, avec la langue poétique.

Ce vieillard, qui, d'un vol agile,
Fuit toujours sans être arrêté;
Le Temps, cette image mobile
De l'immobile Éternité. *Rousseau.*

Qu'un ami véritable eſt une douce choſe !
Il cherche vos beſoins au fond de votre cœur;
Il vous épargne la pudeur
De les lui découvrir vous-même :
Un ſonge, un rien, tout lui fait peur,
Quand il s'agit de ce qu'il aime.
La Fontaine.

Et qui jamais *définira* mieux la mort du Sage, que le même poète l'a fait en un vers ?

Rien ne trouble ſa fin ; c'eſt le ſoir d'un beau jour.

La plupart des *Définitions* poétiques ne ſont que des deſcriptions : les poètes en ſont pleins, ſingulièrement Ovide & la Fontaine, le premier dans ſes Métamorphoſes, le ſecond dans ſes Fables ; & l'on a peine à concevoir, en liſant notre Fabuliſte, que d'une langue aſſez peu favorable aux peintures phyſiques, il ait tiré cette multitude de traits fins, délicats, & juſtes dont il a formé ſes *Définitions*. On en verra dans une ſeule fable deux exemples inimitables : car le pinceau de la Fontaine eſt malheureuſement perdu.

Un souriceau tout jeune, & qui n'avoit rien vu,
Fut presque pris au dépourvu.
Voici comme il conta l'aventure à sa mère.
J'avois franchi les monts qui bornent cet Etat,
Et trottois comme un jeune rat
Qui cherche à se donner carrière :
Lorsque deux animaux m'ont arrêté les yeux;
L'un doux, bénin, & gracieux;
Et l'autre turbulent & plein d'inquiétude.
Il a la voix perçante & rude,
Sur la tête un morceau de chair,
Une sorte de bras dont il s'élève en l'air
Comme pour prendre sa volée,
La queue en panache étalée.

Qui ne reconnoît pas le coq?

Sans lui j'aurois fait connoissance
Avec cet animal qui m'a semblé si doux.
Il est velouté comme nous,
Marqueté, longue queue, une humble contenance,
Un modeste regard, & pourtant l'œil luisant.
Je le crois fort sympathisant
Avec messieurs les rats; car il a des oreilles
En figure aux nôtres pareilles.

Le chat peut-il être mieux peint?

Le caractère de la *Définition* poétique, ainsi que de la *Définition* oratoire, est de ne peindre son objet que dans son

rapport avec l'intention de l'orateur ou du poète : de là vient que de la même chose il peut y avoir plusieurs *Définitions* différentes, & dont chacune aura sa vérité & sa justesse relative. Vingt dessinateurs placés autour du modèle font vingt figures différentes; le même paysage produira différens tableaux, selon les points de vue & les aspects que les peintres auront choisis; la diversité des situations morales produit la même variété dans les *Définitions* oratoires ou poétiques : au lieu que la *Définition* philosophique doit être entière & invariable, c'est-à-dire, embrasser la totalité de l'objet, au moins dans son essence, en présenter l'idée & complette & distincte, lui ressembler dans tous les points, & ne ressembler qu'à lui seul. Le philosophe n'a point de situation particulière & momentanée; il tourne autour de la nature.

Enfin, soit en Poésie, soit en Eloquence, un mérite essentiel de la *Définition*, c'est l'apropos. Tout ce qui d'un seul mot se fait concevoir nettement, pleine-

ment, & ſans équivoque, n'a pas beſoin d'être *défini*. Ce n'eſt qu'à éclaircir, à développer, ou à circonſcrire une idée, que l'on doit employer la *Définition ;* & il en eſt de cette partie de l'art d'écrire, comme de toutes les autres : pour avoir ſa beauté réelle, & pour ſatisfaire à la fois le goût & la raiſon, elle doit contribuer à la ſolidité de l'édifice dont elle eſt l'ornement : bien entendu que, ſelon le genre, elle peut tenir plus ou moins du luxe ou de l'utilité ; car il en eſt de l'Eloquence & de la Poéſie comme de l'Architecture : tel genre eſt plus reſtreint au néceſſaire, tel autre accorde plus à la magnificence & à la décoration.

A l'égard des *Définitions* philoſophiques, elles ſont d'un uſage d'autant plus fréquent dans les choſes même les plus familières, que les hommes ne ſont jamais en contradiction que pour n'avoir pas *défini*, ou pour avoir mal *défini*. L'erreur n'eſt guère que dans les termes. Ce que j'aſſure d'un objet, je l'aſſure de l'idée que j'y attache : ce que vous niez de ce même

même objet, vous le niez de l'idée que vous y appliquez. Nous ne sommes donc opposés de sentimens qu'en apparence, puisque nous parlons de deux choses différentes sous un même nom. Quand vous lirez clairement dans mon idée, quand je lirai clairement dans la vôtre, vous affirmerez ce que j'affirme, je nierai ce que vous niez; & cette conciliation des idées ne s'opère qu'au moyen des *Définitions*.

Il y en a qui donnent à penser; il y en a d'autres qui en épargnent la peine. Du nombre des premières sont celles-ci, qu'Aristote nous a données. *Le juste est l'utile en commun. La prudence est la vertu de la raison, dirigée au bonheur. La volupté est le seul bien que l'on désire pour lui-même. Un bien d'opinion est celui dont on ne feroit aucun cas s'il falloit l'avoir en secret.*

Du nombre des dernières sont celles-ci, du même philosophe. *La tyrannie est une monarchie sans limites. La magnanimité est une bienfaisance qui veut agir en grand. La mélancolie est à la fois*

douleur & volupté : douleur, dans le regret; volupté, dans le ſouvenir.

Or on ſent bien que celles qui demandent de la méditation, ne ſont pas du genre oratoire. Tout y doit être facile à ſaiſir & à pénétrer d'un coup-d'œil. L'auditeur n'a le temps ni d'héſiter, ni de réfléchir. La penſée, en volant comme la parole, doit jeter ſa lumière, & laiſſer ſon impreſſion. Ceci peut diſtinguer l'Eloquence parlée, de l'Eloquence écrite.

Délibératif. Les anciens n'étoient pas contens de leur diviſion de l'Eloquence en trois genres. Ils devoient être encore moins ſatisfaits des noms qu'ils y avoient attachés. Ils appeloient *délibératif* un genre où l'orateur prouvoit de toutes ſes forces qu'il n'y avoit point à *délibérer*. Ils appeloient *démonſtratif* un genre où la louange & la ſatire exagéroient tout, & ne *démontroient* rien, que la faveur ou que la haîne. Ils appeloient *judiciaire* un genre qui ne tendoit qu'à *démontrer*, & ne faiſoit que ſoumettre l'af-

faire à la *délibération* des juges. On voit par-là combien ces trois genres étoient peu distincts l'un de l'autre.

Les anciens avoient cependant plus de moyens que nous de distinguer les différens usages de la parole. Avec une ou deux syllabes ajoutées à leur verbe *loqui*, parler, ils disoient : parler ensemble & en particulier, *colloqui ;* parler de loin, parler haut, *eloqui ;* parler à quelqu'un, ou à une assemblée particulière, *alloqui ;* parler alternativement & en controverse, *interloqui ;* parler à une multitude dont on étoit environné, *circumloqui.* Ils auroient donc pu appeler *Elocutio* l'Eloquence vague, sans auditoire & sans objet présent, comme celle des philosophes ; *Allocutio*, celle qui s'adressoit à une personne, ou à un auditoire peu nombreux, comme à César ou au Sénat ; *Circumlocutio*, celle qui s'adressoit à tout un peuple ; *Collocutio*, l'Eloquence de la scène ou du dialogue ; & *Interlocutio*, l'Eloquence du plaidoyer.

Au lieu de ces diſtinctions, que la langue leur ſuggéroit, ils en ont fait qui ne ſont point exactes. Ils ont d'abord diſtingué l'Eloquence des *queſtions* & celle des *cauſes*, & ils en ont fait deux genres, l'*indéfini* & le *fini* ; quoique celui-ci, dans leur ſens, ſoit auſſi inſéparable du premier que le ruiſſeau l'eſt de ſa ſource. Ils ont abandonné l'*indéfini* aux ſophiſtes & aux rhéteurs, & ont ſubdiviſé le *fini* comme nous venons de le voir. L'uſage a prévalu ; & Cicéron lui-même, en adoptant cette diviſion, aſſigne à chacun des trois genres ſon caractère & ſon objet. *In judiciis, æquitas ; in deliberationibus, utilitas ; in laudandis aut vituperandis hominibus, dignitas :* & ailleurs il ennoblit encore le genre *délibératif*, en lui donnant pour objet l'honnête auſſi bien que l'utile.

Le *délibératif* eſt donc ce genre d'Eloquence où il s'agit de faire prendre à un peuple, à une aſſemblée, une réſolution ; de déterminer la volonté publique pour le deſſein qu'on lui propoſe,

ou de la détourner du dessein qu'elle a pris.

Observons bien que ce n'est pas l'orateur qui *délibère*, comme le mot semble le dire : rien n'est plus positif, rien n'est plus décidé que l'avis personnel de Démosthène dans les *Philippiques*, & que l'avis de Cicéron dans les *Catilinaires* ou dans l'Oraison pour la loi *Manilia*. Mais c'est à l'assemblée à *délibérer* d'après l'avis de l'orateur ; & ce que disoit à Solon le Scythe Anacharsis en parlant d'Athènes, n'est que trop souvent vrai par tout pays : *Les sages parlent, & les foux décident.*

Si c'est dans un sénat, dans un conseil que l'on harangue, il faut parler en peu de mots, avec une dignité simple, d'un ton grave & sentencieux, en marquant à cette assemblée une confiance modeste pour l'opinion qu'on lui propose ; mais plus de confiance encore en elle-même, pour ses lumières & pour ses vertus.

Le ton impérieux y seroit déplacé ; le

langage des passions, les grands mouvemens de l'Eloquence y sont rarement en usage ; la douleur même & l'indignation y doivent être concentrées, sans violence & sans éclat.

Les chanteurs italiens (qu'on me permette la comparaison) distinguent trois caractères de voix ; & le seul qui soit pathétique, ils l'appellent *voce di petto*. C'est avec cette voix, & ce langage qui lui est analogue, qu'un orateur passionné doit opiner dans un sénat, ou dans un conseil souverain. La voix *de gorge* & la voix *de tête* y font du bruit, & rien de plus. *Suadere aliquid aut dissuadere, gravissimæ mihi videtur esse personæ : nam & sapientis est consilium explicare suum de maximis rebus ; & honesti & diserti, ut mente providere, auctoritate probare, oratione persuadere possit. Atque hæc in senatu minore apparatu agenda sunt. Sapiens enim est consilium ; multisque aliis dicendi relinquendus locus. Vitanda etiam ingenii ostentationis suspicio.* De Orat. l. 2.

On sent combien seroit éloigné du caractère de cette Eloquence l'enthousiasme d'un jeune écervelé qui dans les délibérations d'un corps ne porteroit qu'une ame pétulante, une imagination fougueuse, un esprit faux, une ignorance présomptueuse, une langue sans frein, une résolution impudente de se faire craindre & payer.

Le champ vaste & libre de l'Eloquence, du genre *délibératif*, c'est ce que les romains appeloient *Concio*, la harangue adressée au peuple. *Concio capit omnem vim orationis.* Elle doit être imposante & variée : *gravitatem varietatemque desiderat.* Ou il s'agit de mener les hommes par le devoir ; & alors c'est dans les principes de l'honnête & du juste qu'elle puise ses forces : ou il s'agit de les déterminer par l'intérêt ; & leurs passions sont alors les ressorts qu'elle fait mouvoir. *Quæ verò referuntur ad agendum, aut in officii disceptatione versantur.... ; cui loco omnis virtutum & vitiorum est silva subjecta : aut in animorum aliquâ permotione aut gignendâ, aut sedandâ, tollen-*

dâve tractantur. Huic generi subjectæ sunt cohortationes, objurgationes, consolationes, miserationes, omnisque ad omnem animi motum & impulsio, &, si ita res feret, mitigatio. De Orat. l. 3.

L'honneur, la gloire, la vertu, l'orgueil national, les principes de l'équité, ceux du droit naturel sur-tout, peuvent beaucoup sur l'esprit des peuples ; & souvent on les détermine en leur présentant vivement ce qu'il y a de juste, d'honnête, de noble, de louable, de vertueux à faire : souvent on les détourne d'une résolution, en leur montrant qu'elle est criminelle & honteuse. Mais avouons qu'il est encore plus sûr de faire parler l'utilité publique, sur-tout, dit Cicéron, lorqu'il est à craindre qu'en négligeant ses avantages, le peuple ne risque aussi de perdre son honneur ou sa dignité. *In suadendo nihil est optabilius quam dignitas.... Nemo est enim, præsertim in tam clarâ civitate, quin putet expetendam maximè dignitatem : sed vincit utilitas plerumque, quum subest ille timor, eâ neglectâ, ne digni-*

tatem quidem posse retineri. De Orat. l. 2.

Lorsque l'utilité publique & la dignité sont d'accord, l'Eloquence populaire a tous ses avantages ; & c'étoient les deux grands moyens de Démosthène en excitant les athéniens à s'opposer à l'ambition de Philippe. Mais souvent elles sont contraires ; & l'orateur fait valoir l'une ou l'autre, selon l'impulsion qu'il veut donner aux esprits. D'un côté, richesse, puissance, accroissement de force, succès où la fortune fera trouver la gloire en subjuguant l'opinon, si en ne consultant que la raison d'Etat, on se détermine par elle ; & au contraire, imprudence ou foiblesse de sacrifier le bien public, & de vouloir aux dépens de l'Etat se montrer juste ou généreux. De l'autre côté, tout ce qui recommande les actions honnêtes & louables ; sera employé par l'orateur : *Qui ad dignitatem impellit, majorum exempla, quæ erunt vel cum pepericulo gloriosa, colliget ; posteritatis immortalem memoriam augebit ; utilitatem ex laude nasci defendet, semperque*

eam cum dignitate esse conjunctam. Ibid.

A dire vrai, Cicéron fait ici le rôle de Machiavel ; & l'un enseigne en Eloquence, ainsi que l'autre en Politique, à réussir *per fas* & *nefas.* Mais pour traiter ainsi les affaires publiques, l'orateur doit avoir acquis une connoissance profonde & du passé & du présent, &, par l'un & l'autre, un regard pénétrant & prolongé dans l'avenir. Du passé, les exemples & les autorités, monumens de l'expérience ; du présent, la constitution de l'Etat, sa situation actuelle, ses relations, ses intérêts, ses principes de droit public, ses facultés & ses ressources ; de l'avenir, les précautions, les espérances & les craintes, les risques, les difficultés, les obstacles & les périls, l'importance & la conséquence des bons & des mauvais succès, les mouvemens de la politique & ceux de la fortune à calculer & à prévoir, les intérêts à concilier, les révolutions à craindre & du dedans & du dehors ; en un mot, la balance des événemens à tenir dans ses mains & à faire pen-

cher, du moins pour le moment, vers le parti qu'on se propose : tel est l'office de l'orateur : l'impossible ou le nécessaire sont ses moyens les plus tranchans. *Inciditur enim omnis jam deliberatio, si intelligitur non posse fieri, aut si necessitas affertur.* Ibid.

Mais ce qui étoit vrai à Rome, & ce qui l'est peut-être encore chez tous les peuples éclairés, c'est que ce genre d'Eloquence politique est celui de tous qui demande le plus, & la connoissance des hommes, & les grands talens de l'orateur, & sa dignité personnelle : « Quand il s'agit, dit Cicéron, de donner un conseil sur la chose publique, c'est d'abord & principalement la chose publique qu'il faut connoître ; mais pour persuader une assemblée de citoyens, il faut connoître aussi les mœurs de la cité ; & comme ces mœurs changent souvent, il faut savoir aussi changer de ton & de langage. Enfin, eu égard à la dignité d'un grand peuple, à la gravité de la cause publique, & aux mouvemens

d'une multitude assemblée, c'est là surtout que l'Eloquence doit déployer ce qu'elle a de plus élevé, de plus éclatant, *grandius & illustrius ;* c'est là qu'elle doit rassembler ce qu'elle a de plus propre à remuer & à dominer les esprits ». *Aut in spem, aut in metum, aut ad cupiditatem, aut ad gloriam concitandos ; sæpe etiam à temeritate, iracundiâ, spe, injuriâ, invidiâ, crudelitate revocandos.* Ibid.

« Quel détroit, quelle mer pensez-vous, dit-il encore, qui soit plus orageuse que l'assemblée du peuple ? Non, l'une, dans son flux & son reflux, n'a pas plus de flottemens, de trouble & d'agitation, que l'autre, dans ses suffrages, n'a d'inconstance, de tumulte, & de révolutions diverses. Souvent il ne faut qu'un jour ou qu'une nuit pour donner une nouvelle face aux affaires ; quelquefois même la moindre nouvelle, le moindre bruit qui se répand, est un vent subit qui change les esprits & qui renverse les délibérations ».

Et cependant c'eſt là que l'orateur ſe ſent naturellement élever au plus haut genre d'Eloquence par la grandeur de ſon théâtre. *Fit autem ut, quia maxima quaſi oratori ſcena videtur concio, naturâ ipſâ ad ornatius dicendi genus excitetur.* Ibid. « Sans une multitude d'auditeurs, ajoute Cicéron, un orateur ne peut être éloquent ». Mais il recommande de prendre garde à ne pas exciter dans l'aſſemblée du peuple des acclamations fâcheuſes, comme il arrive quand l'orateur fait quelque faute remarquable : *Si aſperè, ſi arroganter, ſi turpiter, ſi ſordidè, ſi quoquo animi vitio dictum eſſe aliquid videatur ; aut hominum offenſione vel invidiâ .... aut res ſi diſplicet ; aut ſi eſt in aliquo motu ſuæ cupiditatis aut metus multitudo.* Et à ces cauſes d'impatience & de rumeur parmi le peuple, il applique, ſelon les circonſtances, le remède qui leur convient : *Tum objurgatio, ſi eſt auctoritas ; tum admonitio, quaſi lenior objurgatio ; tum promiſſio ſi audierint, probaturos ;*

tum deprecatio, quod eſt infimum, ſed nonnunquam utile. Ibid. Une plaiſanterie vive & prompte, un bon mot, qui, ſans manquer de dignité, a de la grace & de l'enjouement, eſt quelquefois, dit-il, d'un excellent uſage dans l'Eloquence populaire. *Nihil enim tam facilè quam multitudo, à triſtitiâ & ſæpe ab acerbitate, commodè, ac breviter, & acutè, & hilarè dicto, deducitur.* Ibid.

Au reſte, la grande règle, & peut-être l'unique règle de l'Eloquence populaire, eſt de s'accommoder au naturel, au génie, au goût du peuple à qui l'on parle; & c'eſt ce que Démoſthène & Cicéron me ſemblent avoir l'un & l'autre merveilleuſement obſervé.

Le peuple athénien étoit plus délicat & plus ſenſible que le peuple romain aux charmes de l'Elocution : ſes Ecoles & ſon Théâtre, la Poéſie & la Muſique, la culture de tous les arts l'avoient poli juſqu'à l'excès ; & quoi qu'on lui dît, il falloit lui parler avec élégance. L'orateur même, qui, comme il arrivoit ſouvent

à Démosthène, étoit obligé de monter sur le champ dans la tribune, & d'y parler à l'improviste & d'abondance, avoit à ménager des oreilles que Cicéron appelle *teretes & religiosas*. Un mot dur auroit tout gâté.

Le peuple romain étoit plus occupé des choses, & moins curieux des paroles, quoiqu'il le fût beaucoup plus encore qu'il n'appartenoit à un peuple uniquement politique & guerrier. Mais il étoit fier, épineux, difficile sur tout ce qui touchoit son orgueil, & par conséquent très-sensible aux bienséances du langage : vu que les bienséances ne sont que des égards. Ce qu'il falloit respecter sur-tout, c'étoit l'opinion qu'il avoit de lui-même. Indigne d'être libre, depuis qu'il se laissoit corrompre, il n'en étoit que plus jaloux de cette idée de liberté qu'il portoit dans ses assemblées. A des factieux mercenaires qui ne demandoient qu'à se vendre, & que les Grands achetoient à vil prix, il falloit parler de liberté, de dignité, de majesté publique;

à ceux qui avoient laissé massacrer les deux Graques, & Sylla mourir dans son lit, il falloit parler comme aux romains du temps de Publicola; & si l'Eloquence romaine n'eût pas été adulatrice, ce n'eût pas été l'Eloquence.

Le peuple d'Athènes étoit vain, mais d'une vanité dont il rioit lui-même. *Voyez* SATIRE. Il étoit léger, mais docile; d'une imagination vive, mais mobile comme le sable, où les impressions se gravent aisément & s'effacent de même; & sur le théâtre & dans la tribune, il trouvoit bon, comme un enfant aimable, mais incorrigible, qu'on lui reprochât ses défauts.

Aristophane & Démosthène auroient été mal reçus à Rome; & Cicéron, à qui l'on reprochoit d'être flatteur & de manquer de nerf, n'étoit que ce qu'il falloit être pour persuader les romains. Il savoit mieux qu'un autre employer à propos la véhémence & l'énergie; mais ce n'étoit jamais au peuple que l'invective s'adressoit. Ce qu'il a répété souvent,

que

que *Rome n'étoit pas la république de Platon*, est l'excuse de sa mollesse. Il pratiquoit cette maxime qu'il nous a lui-même tracée, d'imiter la prudence d'un médecin habile : *Sicut medico diligenti, priusquam conetur ægro adhibere medicinam, non solum morbus ejus cui mederi volet, sed etiam consuetudo valentis & natura corporis cognoscenda est : sic equidem quum aggredior ancipitem causam & gravem, ad animos judicum pertractandos, omni mente in eâ cogitatione curâque versor, ut odorer quam sagacissimè possim, quid sentiant, quid existiment, quid exspectent, quid velint, quo deduci oratione facillimè posse videantur.* De Orat. l. 2.

Démosthène connoissoit de même son auditoire, & le ménageoit moins. Il reprochoit au peuple d'Athènes d'aimer la flatterie & de se laisser prendre aux adulations de ses orateurs corrompus ; de se laisser amuser, endormir par leur manége & par leurs mensonges ; d'oublier du matin au soir les avis les plus impor-

tans; de ſe plaire à entendre calomnier ceux qui l'avoient le mieux ſervi ; de s'amuſer dans les places publiques à écouter les nouveliſtes, tandis que ſon honneur, ſa liberté, ſa gloire, ſon ſalut demandoient les plus promptes réſolutions. « Ne voulez-vous jamais, leur dit-il, faire autre choſe que d'aller par la ville vous demander les uns aux autres: *Que dit-on de nouveau?* Que peut-on vous apprendre de plus nouveau que ce que vous voyez? Un homme de Macédoine ſe rend maître des Athéniens, & fait la loi à toute la Grèce. *Philippe eſt-il mort?* dira l'un; *Non*, répondra l'autre, *il n'eſt que malade.* Eh! que vous importe, Athéniens, que Philippe vive ou qu'il meure? Quand le ciel vous en auroit délivrés, vous vous feriez bientôt vous-mêmes un autre Philippe ».

« Athéniens, leur dit-il ailleurs, il ne dépend pas de vos orateurs de vous rendre bons ou mauvais, mais il dépend de vous de rendre bons ou mauvais vos orateurs; car aucun d'eux ne s'aviſera

de vous donner de mauvais conſeils, s'il n'eſt pas sûr de trouver parmi vous des auditeurs qui l'applaudiſſent ».

Ces peuples étoient l'un & l'autre ſenſibles aux grands intérêts du bien public & de la gloire ; & ils avoient tous les deux un caractère d'héroïſme prompt & facile à s'exalter : plus moral pourtant dans Athènes, plus généreux & plus humain, tenant plus, pour me faire entendre, de la ſenſibilité pure & de la bonté naturelle ; plus politique dans les romains, & tenant plus du deſpotiſme & de l'eſprit de domination.

Le peuple romain étoit naturellement féroce ; il falloit l'adoucir, l'apprivoiſer : une Eloquence inſinuante & perſuaſive étoit celle qui lui convenoit : ce fut l'Eloquence de Cicéron. Le peuple d'Athènes étoit ſenſible & doux, mais léger, diſtrait, diſſipé : il falloit le fixer, l'aſſujettir, le dominer par une Eloquence preſſante, vigoureuſe & rapide, pleine de force & de chaleur : ce fut celle de Démoſthène. Je ne parle pas de la différence

des sujets, qui devoit influer encore sur le génie & la manière de l'orateur : mais j'ose dire que l'un & l'autre étoient à leur place ; & je ne doute point que Démosthène à Rome n'eût tâché d'être Cicéron, & que dans Athènes Cicéron n'eût tâché d'être Démosthène.

Il le fut par la véhémence dans la seconde de ses *Philippiques*. On sait qu'il appeloit ainsi ses harangues contre Marc-Antoine, par allusion à celles de Démosthène contre Philippe ; & en effet il y plaidoit de même la cause de la liberté, mais devant un Sénat qui n'en étoit plus digne, & qui n'avoit plus ni cœur ni tête en état de la soutenir. Ce nom de *Philippiques* fut de mauvais augure. Rome avoit encore plus dégénéré qu'Athènes : & un zèle mal secondé couta la vie à l'un comme à l'autre orateur.

On voit par-là que c'est dans le moment critique où les républiques se corrompent, qu'on y a besoin de l'Eloquence : plus tôt, la vertu se suffit & n'attend pas qu'on la harangue ; plus tard,

l'esprit de faction, la cupidité, la frayeur, l'intérêt n'entendent plus rien. L. Brutus, qui chassa les Tarquins, ne dit qu'un mot, & Rome fut libre. M. Brutus, l'assassin de César, fit une harangue élégante & foible, qu'il n'eut pas l'assurance d'aller prononcer à Rome; & Cicèron lui-même eut beau dans sa vieillesse rappeler toute sa vigueur : le remède arrivoit quand la maladie étoit mortelle. Rome, au lieu du meilleur des rois qu'elle avoit dans César, se donna trois tyrans.

Mais à l'égard de nos temps modernes, quels peuvent être & l'office & le lieu de l'Eloquence populaire? Quel est le pays de l'Europe où, lorsqu'il s'agit de la paix, de la guerre, de l'élection d'un magistrat, du choix d'un général d'armée, &c., un citoyen ait le droit qu'il avoit à Rome, de demander au peuple une audience, & de lui dire son avis? Quelle est la cité où, à chaque événement public & important, le peuple & le Sénat s'assemblent, comme dans

Athènes; où la tribune ſoit ouverte à qui veut y monter, & où l'on entende un héraut demander à haute voix: *Quel citoyen au deſſus de cinquante ans veut haranguer le peuple? & qui des autres citoyens veut parler à ſon tour?* (Eſchine, contre Ctéſiphon.)

Dans les Communes d'Angleterre on voit une ombre de cette liberté. Je dis une ombre; parce que l'aſſemblée n'eſt pas celle du peuple, mais celle de ſes députés; & la différence eſt énorme: car s'il eſt poſſible d'abuſer tout un peuple par la ſéduction, il eſt poſſible auſſi de l'éclairer par l'Eloquence; mais ſur des députés gagnés par d'autres voies, l'Eloquence ne peut plus rien; & ce qui doit décourager l'orateur anglois, c'eſt de ſavoir que les voix ſont comptées, & que ſouvent la *Délibération* eſt priſe avant qu'il ait ouvert la bouche.

Ce qui reſſemble le plus aujourd'hui à l'Eloquence populaire des anciens, c'eſt l'Eloquence de la Chaire: car l'auditoire eſt ce peuple libre à qui l'on

donne à *délibérer*, non pas sur l'intérêt public & politique, mais sur l'intérêt personnel que la nature & la religion ont attaché, pour tous les hommes, à la pratique du devoir & à l'amour de la vertu. On peut voir à l'*article* ELOQUENCE DE LA CHAIRE, que, du côté des passions, elle n'a pas les mêmes ressorts à mouvoir que l'Eloquence de la tribune ; mais en revanche elle a cet avantage, que le prédicateur est dispensé par son caractère de tout ménagement, de tout respect humain ; qu'il tient l'orgueil, les vices, les passions de l'auditoire comme enchaînés autour de lui ; qu'une nation est à ses pieds, & qu'il peut la traiter comme un seul pénitent qui viendroit à genoux implorer le ministre des miséricordes & des vengeances. Voilà tout ce qui reste au monde de l'Éloquence populaire ; voilà dans quelles mains est remise la cause de l'humanité, sinon dans ses rapports avec la politique, au moins dans ses rapports avec les

mœurs. C'eſt un bienfait de la religion bien précieux & bien ſignalé. Puiſſe la dédaigneuſe frivolité de notre ſiècle ne pas décourager les hommes appelés par leur zèle & par leurs talens au miniſtère de la parole! puiſſe la ſageſſe des Gouvernemens y attacher une eſtime égale au bien qu'il fait aux mœurs publiques, lorſqu'il eſt dignement rempli! puiſſent-ils auſſi quelquefois permettre à la philoſophie d'être éloquente, en rappelant aux hommes leurs droits, leurs devoirs réciproques, & leurs intérêts les plus chers!

DÉLICATESSE. Comme il y a deux ſortes de perception, il y a deux ſortes de ſagacité, celle de l'eſprit & celle de l'ame. A la ſagacité de l'eſprit appartient la fineſſe: à la ſagacité de l'ame appartient la *Délicateſſe* du ſentiment & de l'expreſſion. Ni les nuances les plus légères, ni les traits les plus fugitifs, ni les rapports les plus imper-

ceptibles, rien n'échappe à une ſenſibilité *délicate :* tout l'intéreſſe dans ſon objet.

Ainſi, la *Délicateſſe* de l'expreſſion conſiſte à imiter celle du ſentiment, ou à la ménager: ce ſont là ſes deux caractères.

Pour imiter la *Délicateſſe* du ſentiment, il ſuffit que l'expreſſion ſoit naïve & ſimple : les tendres alarmes de l'amour, les doux reproches de l'amitié, les inquiétudes timides de l'innocence & de la pudeur donnent lieu naturellement à une expreſſion *délicate :* c'eſt l'image du ſentiment dans ſon ingénuité pure ; il n'y a ni voile, ni détour. Tel eſt le caractère de ce vers de Marot :

Je l'aime tant que je n'oſe l'aimer.

Les fables de La Fontaine ſont remplies de traits pareils. Celle des deux pigeons, celle des deux amis, ſont des modèles précieux de cette *Délicateſſe* de perception dont un cœur ſenſible eſt l'organe.

Un ſonge, un rien, tout lui fait peur,
Quand il s'agit de ce qu'il aime.

Mais si la *Délicatesse* de l'expression a pour objet de ménager la *Délicatesse* du sentiment, soit en nous-mêmes, soit dans les autres; c'est alors que l'expression doit être ou détournée ou demi-obscure: l'on désire d'être entendu, & l'on craint de se faire entendre: ainsi, l'expression est pour la pensée, ou plutôt pour le sentiment, un voile léger & trompeur, qui rassure l'ame & qui la trahit. Un modèle rare de cette sorte de *Délicatesse*, est la réponse de cette seconde femme à son mari qui ne cessoit de lui faire l'éloge de la première: *Hélas, Monsieur, qui la regrette plus que moi!* Didon a tout fait pour Enée, elle voudroit qu'il s'en souvînt; mais elle craint de l'offenser en lui rappelant ses bienfaits. Voici tout ce qu'elle en ose dire:

Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quidquam
Dulce meum.

Racine est plein de traits du même caractère.

ARICIE *à Ismène.*

Et tu crois que pour moi plus humain que son père,

Hippolyte rendra ma chaîne plus légère ?
Qu'il plaindra mes malheurs ?

La même, à Hippolyte.

N'étoit-ce point aſſez de ne me point haïr ?

Et PHÈDRE, *au même.*

Quand vous me haïriez, je ne m'en plaindrois pas.

Et ATALIDE, *à Zaïre.*

Ainſi, de toutes parts les plaiſirs & la joie
M'abandonnent, Zaïre, & marchent ſur leurs pas.
J'ai fait ce que j'ai dû ; je ne m'en repens pas.

Madame Deshoulières dit en parlant à la verdure.

Si je viens vous preſſer de couvrir ce bocage,
Ce n'eſt que pour cacher aux regards des jaloux
Les pleurs que je répands pour un berger volage.
Ah ! je n'aurai jamais d'autre beſoin de vous.

Dans aucun de ces exemples la bouche ne dit que ce que le cœur ſent ; mais l'expreſſion le laiſſe entrevoir ; & en cela la fineſſe & la *Délicateſſe* ſe reſſemblent. Mais la fineſſe n'a d'autre intérêt que celui de la malice ou de la vanité : ſon motif eſt le ſoin de briller & de plaire : au lieu que la *Délicateſſe* a l'intérêt de

la modeſtie, de la pudeur, de la fierté, de la grandeur d'ame : car la générofité, l'héroïſme ont leur *Délicateſſe* comme la pudeur. Le mot de Didon que j'ai cité :

Si bene quid de te merui.....

eſt le reproche d'une ame généreuſe. *Vous êtes roi, vous m'aimez, & je parts*, eſt le reproche d'une ame ſenſible & fière. Le mot de Louis XIV à Villeroy, après la bataille de Ramillie : *Monſieur le maréchal, on n'eſt plus heureux à notre âge*, eſt un modèle de *Délicateſſe* & de magnanimité.

Comme la *Délicateſſe* ménage la pudeur dans les aveux qui lui échappent, & la ſenſibilité dans les reproches qu'elle fait ; elle ménage auſſi la modeſtie dans les éloges qu'elle donne.

De nos jours une grande reine demandoit à un homme qu'elle voyoit pour la première fois, s'il croyoit, comme on le diſoit, que la princeſſe de .... fût la plus belle perſonne du monde. Il lui répondit : *Madame, je le croyois hier.*

On demandoit à Pyrrhus roi d'Epire, quel étoit le meilleur joueur de flûte de son royaume. *Polyperchon*, repondit-il, *est le meilleur de mes Généraux.* Quoi de plus digne, & en même temps de plus *délicat* que cette réponse?

Monseigneur, vous avez travaillé dix ans à vous rendre inutile, disoit Fontenelle au cardinal Dubois. Ce trait de louange, si *délicat* & si déplacé, avoit aussi tant de finesse, que les libraires de Hollande le prirent pour une bévue de l'imprimeur de Paris, & mirent, *à vous rendre utile.*

La *Délicatesse* n'est jamais si flatteuse que lorsqu'elle est un mouvement de sensibilité échappé sans réflexion: l'on en voit un exemple dans ces mots d'un officier qui trembloit en parlant à Louis XIV, & qui, s'en étant aperçu, lui dit avec chaleur: *Au moins, Sire, ne croyez pas que je tremble de même devant vos ennemis.*

Mais la *Délicatesse* de l'expression dans le rapport de l'écrivain avec le lecteur, est un artifice comme la finesse. Celle-ci

consiste à exercer la sagacité de l'esprit, celle-là consiste à exercer la sensibilité de l'ame : & il en résulte deux sortes de plaisirs ; l'un d'apercevoir dans l'écrivain cette faculté précieuse ; l'autre, de se dire à soi-même qu'on en est doué comme lui, puisqu'on saisit ce qu'il exprime, & qu'on le sent comme il l'a senti.

Rien de plus ingénieux que le naturel de cette épigramme de l'Antologie si bien traduite par Voltaire : *Laïs déposant son miroir dans le temple de Vénus :*

Je le donne à Vénus, puisqu'elle est toujours belle.
Il redouble trop mes ennuis.
Je ne saurois me voir dans ce miroir fidèle,
Ni telle que j'étois, ni telle que je suis.

Mais il y auroit eu, ce me semble, plus de *Délicatesse* à ne faire dire à Laïs que ce premiers vers :

Je le donne à Vénus, puisqu'elle est toujours belle.

Il faut avouer cependant qu'une expression trop délicate court le risque de n'être pas sentie, & pour frapper la multitude, il faut des traits plus prononcés.

Quelqu'un diſoit à Voltaire, que dans la tragédie de *Rome ſauvée*, lorſque Céſar raconte au Sénat la défaite de Catilina, il y auroit eu dans ſa modeſtie, plus de *Délicateſſe* à ne pas ajouter ce vers :

Permettez que Céſar ne parle point de lui.

Vous auriez raiſon, dit Voltaire à l'homme de Lettres qui lui faiſoit cette obſervation, ſi je n'avois écrit que pour des hommes tels que vous.

La *Délicateſſe* eſt toujours bien reçûe à la place de la fineſſe; mais la fineſſe, à la place de la *Délicateſſe*, manque de naturel & refroidit le ſtyle : c'eſt le défaut dominant d'Ovide. Ce qui intéreſſe l'ame nous eſt plus cher que ce qui aiguiſe l'eſprit : auſſi permettons-nous volontiers que l'on ſente au lieu de penſer ; mais nous ne permettons pas de même de penſer au lieu de ſentir.

DÉMONSTRATIF. Genre d'Eloquence qui a pour objet la louange ou le blâme.

Parmi les ſources de la louange &

de l'inveƈtive, que les rhéteurs ont indiquées, il en eſt où la juſtice & la raiſon nous défendent de puiſer. On peut, en louant un homme recommandable, rappeler la gloire & les vertus de ſes aïeux; mais il eſt ridicule d'en tirer pour lui un éloge. L'on peut & l'on doit démaſquer l'artifice & la ſcélérateſſe des méchans, lorſqu'on eſt chargé par état de défendre contre eux la foibleſſe & l'innocence; mais ce ſont eux-mêmes, non leur famille, que l'on eſt en droit d'attaquer; & il eſt abſurde & barbare de reprocher aux enfans les malheurs, les vices, ou les crimes des pères. Le reproche d'une naiſſance obſcure ne prouve que la baſſeſſe de celui qui le fait. L'éloge tiré des richeſſes, ou le blâme fondé ſur la pauvreté, ſont également faux & lâches. Les noms, le crédit, les dignités exigent le mérite, & ne le donnent pas. En un mot, pour louer ou blâmer juſtement quelqu'un, il faut le prendre en lui-même, & le dépouiller de tout ce qui n'eſt pas lui.

C'eſt

C'eſt ainſi que chez les ſages egyptiens les morts étoient jugés, & qu'un examen ſolennel de la vie diſcernoit les bons des méchans. Chez les grecs, diſciples & héritiers de la ſageſſe des egyptiens, la louange & le blâme, moins tardifs & bien plus utiles, n'attendoient pas la mort de l'homme vertueux, ou du méchant, pour éclater. Il y avoit des éloges funèbres pour les guerriers qui avoient mérité la reconnoiſſance de la patrie en combattant & en mourant pour elle; & c'étoit moins un tribut pour les morts qu'une leçon pour les vivans. Mais pour le citoyen qui s'étoit ſignalé par quelque ſervice éclatant, par des bienfaits envers l'Etat, par des vertus & des talens utiles & recommandables, il y avoit, de ſon vivant même, des éloges & des couronnes; il y en avoit pour des républiques qui s'étoient montrées ſecourables & généreuſes; & dans des fêtes ſolennelles, les députés des peuples de la Grèce venoient offrir l'hommage de leur reconnoiſſance au peuple bienfaiteur.

qui les avoit servis. On voit des exemples de l'un & de l'autre usage dans la harangue de Démosthène pour la couronne. C'est un monument remarquable dans les fastes de l'antiquité, que le décret des peuples de Bysance & de Périnthe à la gloire d'Athènes, qui les avoit sauvés, lorsque Philippe assiégeoit leurs murailles. Par ce décret, il étoit accordé aux athéniens la liberté de s'établir dans les Etats de Périnthe & de Bysance, & d'y jouir de toutes les prérogatives de citoyens : de plus, dans l'une & l'autre ville, une place distinguée dans les spectacles, le droit de séance dans le corps du sénat & dans les assemblées du peuple, à côté des pontifes, avec entière exemption d'impôts & d'autres charges de l'Etat : enfin il étoit ordonné que sur le port on érigeroit trois statues de seize coudées chacune, qui représenteroient le peuple d'Athènes couronné par le peuple de Bysance & par le peuple de Périnthe; qu'on lui enverroit des présens aux quatre jeux solen-

nels de la Grèce, & qu'on y proclameroit *la couronne* que ces deux villes avoient décernée au peuple d'Athènes; *en ſorte que la même cérémonie apprît à tous les grecs, & la magnanimité des athéniens, & la reconnoiſſance des périnthiens & des byſantins:* ce ſont les termes du décret.

Pour la même cauſe, le peuple de la Querſonèſe décernoit au peuple & au ſénat d'Athènes une couronne d'or de ſoixante talens, & faiſoit dreſſer deux autels, l'un à la déeſſe de la reconnoiſſance, & l'autre au peuple athénien.

Cette manière de louer les actions généreuſes avoit ſon Eloquence. Il faut avouer cependant que ce ne fut que lorſque la vertu ſe ralentit parmi les grecs, qu'on y attacha l'aiguillon de la louange perſonnelle, cet aiguillon de gloire; & que des honneurs qui d'abord étoient réſervés au mérite, bientôt moins rares & enfin prodigués, perdirent beaucoup de leur prix. C'eſt ce qui donna lieu à ce bel

endroit de la harangue d'Eſchine contre Ctéſiphon, ou plutôt contre Démoſthène.

« A votre avis, athéniens, lequel des deux vous paroît un plus grand perſonnage, ou de Thémiſtocle, par qui vous remportâtes ſur les perſes la victoire navale de Salamine, ou de Démoſthène, qui a fui dans la bataille de Chéronée? Lequel doit l'emporter, ou de Miltiade, vainqueur des barbares à Marathon, ou de ce miſérable harangueur? Le préférez-vous aux fameux chefs qui ramenèrent de Phyle nos citoyens fugitifs? le placez-vous au deſſus d'Ariſtide, ſurnommé *le Juſte*, ſurnom ſi différent de celui qui caractériſe Démoſthène? Moi, j'en atteſte tout les habitans de l'Olympe, je ne crois nullement permis de mêler dans un même diſcours le ſouvenir de cette bête féroce avec la mémoire de ces héros. Or que Démoſthène, dans ſa belle harangue qu'il prépare, nous indique où & quand on décerna jamais à quelqu'un de ces héros une ſeule couronne? Eſt-ce donc qu'alors

le peuple d'Athènes avoit l'ame ingrate ? Non, mais magnanime. Et ces grands hommes, à qui la patrie n'accorda point cette espèce d'honneur, n'en étoient que plus dignes d'elle : car ils ne croyoient point que leur gloire dût se perpétuer dans des décrets, mais bien s'éterniser dans la mémoire des citoyens qui leur devoient de la reconnoissance ; mémoire où, depuis ce temps-là jusqu'à ce jour, ils jouissent d'une constante immortalité ... Une troupe de citoyens avoient triomphé des mèdes au bord du Strimon. Leurs chefs demandèrent une récompense, & le peuple leur en accorda une grande, dans l'opinion de ce temps-là : il ordonna que dans la galerie des statues on leur en élevât trois, à condition pourtant de n'y point graver leurs noms, afin que l'inscription parût appartenir en propre, non aux généraux, mais au peuple». De ces trois inscriptions, en voici une qui donne l'idée des deux autres.

« Athènes, par ce monument,
A d'illustres guerriers veut éternellement

Consacrer sa reconnoissance.
Enfans de ces héros, voulez-vous mériter
Une semblable récompense?
Vous n'avez qu'à les imiter ».

« De là transportez-vous, ajoute l'orateur, dans la galerie des peintures : car c'est dans ce lieu même, où vous vous assemblez fréquemment, que l'on a déposé les monumens de toutes les actions mémorables. Dans ce lieu un tableau vous retrace la bataille de Marathon. Mais quel est le Général qui commandoit dans cette fameuse journée? Je m'assure qu'à cette question, tous unanimement & comme à l'envi vous répondez, *Miltiade*. Nulle inscription toutefois ne le nomme : pourquoi cela? est-ce qu'il ne demanda pas cette récompense? Oui, certainement il la demanda : mais le peuple ne la lui accorda point, &, pour toute grace, il voulut bien qu'au lieu d'une inscription qui nommât le vainqueur, il occupât dans le tableau la première place, & fût représenté dans l'attitude d'un chef qui exhorte le soldat à faire son devoir....

Dans ce temps-là, ajoute-t-il enfin, on décernoit une couronne, non d'or, mais d'olivier. Car alors une couronne d'olivier étoit précieuse; au lieu que maintenant on méprise même une couronne d'or ».

Démosthène, dans sa harangue *sur le Gouvernement de la république*, reproche lui-même aux athéniens de son temps de dire qu'un tel général a gagné telle bataille; au lieu que du temps de Miltiade & de Thémistocle, on disoit : *Le peuple d'Athènes a gagné la bataille de Marathon, Le peuple d'Athènes a remporté la victoire de Salamine.*

A Rome, on observe de même que, dans les temps où les grandes vertus étoient le plus communes, les honneurs publiquement rendus aux citoyens étoient plus rares. On croit même assez communément que jusqu'au temps de Cicéron il n'y eut point d'éloges prononcés en l'honneur des vivans, & presque pas en l'honneur des morts. Cependant je vois dans Plutarque (vie de Ca-

mille) que les dames romaines s'étant dépouillées de leurs joyaux d'or pour en faire l'urne vouée à Apollon, le sénat, voulant récompenser & honorer dignement leur magnanimité, ordonna qu'*après leur mort on feroit leur oraison funèbre, comme on faisoit celle des grands personnages.* Quoi qu'il en soit, les orateurs romains parloient assez légèrement de ce genre d'écrire en usage parmi les grecs : *Laudationes scriptitaverunt.* Les louanges qui se mêloient dans leurs plaidoyers avoient la brieveté simple & nue d'un témoignage ; *Nostræ laudationes, quibus in foro utimur, testimonii brevitatem habent nudam atque inornatam :* & à l'égard de celles qu'on donnoit aux morts dans les devoirs funèbres, on ne croyoit pas que ce fût le lieu de faire briller l'Eloquence : une piété triste dictoit cette harangue, où l'Eloquence, dit Cicéron, n'avoit point à se déployer : *quæ ad orationis laudem minimè accommodata est.* De Orat. l. 2.

Mais Cicéron donna lui-même, soit

dans ſes plaidoyers, ſoit dans des harangues particulières, les modèles les plus parfaits de l'art de louer grandement. Il fit preſque en même temps le panégyririque de Caton & la félicitation à Céſar, *pro Marcello*, qui eſt le chef-d'œuvre des harangues. Dans deux traits de conduite ſi oppoſés en apparence, on a peine, au premier coup-d'œil, à reconnoître le même homme. J'oſe dire pourtant que l'oraiſon pour Marcellus n'eſt pas d'un homme indigne d'avoir loué Caton. L'on voit, par les lettres de Cicéron, que dans l'éloge de Caton il avoit mis de la prudence; il mit du courage dans celui de Céſar, mais le courage le plus adroit. Saiſiſſons en paſſant l'eſprit de cette harangue éloquente. En parlant de l'art oratoire, on peut ſe permettre d'effacer la ſeule tache qui reſte à la mémoire de Cicéron, & de prouver ce qu'il dit de lui-même : *Servivi cum aliquâ dignitate.* (Ad Atticum.)

Après la défaite de Scipion en Afrique, il n'y avoit pour un citoyen d'im-

portance que trois partis à prendre : ou de mourir comme Caton ; ou de s'exiler soi-même dans quelque coin du monde, comme avoit fait Marcellus à Mytilène, & d'y vivre obscur, s'il plaisoit au vainqueur ; ou de s'accommoder au temps, & de tâcher encore d'être utile à sa patrie, en se ménageant, avec décence & avec dignité, la bienveillance de César : c'est là ce que fit Cicéron. Il falloit pour cela tenir un milieu juste entre l'austérité d'un philosophe & la bassesse d'un courtisan ; être républicain, mais l'être avec prudence ; croire, ou supposer à César la volonté de n'être lui-même que le premier des citoyens ; & l'encourager par des louanges, puisque la force n'avoit pu l'y réduire, à mettre le comble à sa gloire, en accordant à sa patrie le bienfait de la liberté.

L'exemple récent des proscriptions de Marius & de Sylla, ne justifioit que trop, dans les mœurs de Rome, la conduite opposée à celle de César envers ses ennemis, c'est-à-dire, l'abus de la force

& de la victoire. Souverain par le droit des armes, si légitime aux yeux des romains, César fut magnanime à ses périls; & dans peu sa mort prouva bien le mérite de sa clémence.

Ce fut cette clémence que Cicéron loua dans l'oraison pour Marcellus.

«Il faut, écrivoit-il à ses amis, nous contenter de ce qu'on voudra bien nous accorder comme une grâce. Celui qui n'a pu se soumettre à cette nécessité, a dû choisir la mort.... Puisqu'avec tout mon courage & toute ma philosophie, j'ai cru que le meilleur parti étoit de vivre, il faut bien que j'aime celui de qui je tiens cette vie, que j'ai préférée à la mort».

En louant donc César de s'être vaincu lui-même, & en élevant cette victoire au dessus de celles qu'il avoit remportées sur les nations, il ne le flatte point; il ne dit que des faits dont l'univers étoit rempli. Mais en l'exhortant à ne pas négliger le soin de sa vie, & en lui reprochant le mépris qu'il en fait, il lui montre l'usage qu'il en doit faire. C'est là le but

de ſa harangue ; c'eſt là que la louange la plus éloquente aſſaiſonne & déguiſe la plus courageuſe leçon.

« De tes ennemis, lui dit-il, les plus opiniâtres ont quitté la vie, les autres te la doivent, & ſont devenus tes amis. Cependant les ténèbres du cœur humain ſont ſi profondes, les replis en ſont ſi cachés, que nous devons te donner des ſoupçons pour exciter ta vigilance ». (Ce paſſage eſt bien remarquable.) *Sed tamen quum in animis hominum tantæ latebræ ſint & tanti receſſus, augeamus ſanè ſuſpicionem tuam ; ſimul enim augebimus diligentiam.* « C'eſt à toi, ajoute-t-il, & à toi ſeul de relever tout ce qu'a renverſé la guerre, de rétablir les tribunaux, de rappeler la bonne foi, de réprimer les paſſions, de rendre nombreuſe & floriſſante une génération nouvelle, de réunir & de lier enſemble, par de ſévères lois, tout ce que nous voyons diſſous & diſperſé...... C'eſt à toi de guérir toutes les plaies de la guerre ; & nul autre que toi n'eſt capable de les

fermer. J'entends à regret, ajoute-t-il, ces paroles ſi mémorables qui ne t'échappent que trop ſouvent : *J'ai aſſez vécu pour la nature & pour la gloire*. Aſſez pour la nature, cela peut être; aſſez pour la gloire, je le veux encore; mais certainement trop peu pour la patrie ; & c'eſt là le plus important. Tu es encore ſi loin, à ſon égard, d'avoir conſommé tes travaux, que tu n'as pas même jeté les fondemens du bonheur public que tu médites. C'eſt à la fin de ce grand ouvrage que tu placeras le terme de ta vie, ſi tu conſultes, je ne dis pas ſeulement ton amour pour la république, mais ton équité naturelle. Et que ſeroit-ce ſi pour la gloire même, dont tu es ſi avide tout ſage que tu es, tu n'avois pas aſſez vécu ? Quoi, diras-tu, n'ai-je donc pas acquis aſſez de gloire ? Aſſurément ç'en ſeroit aſſez pour un autre & pour pluſieurs autres enſemble, mais pour toi ſeul ce n'eſt pas aſſez : & ſi le fruit de tes travaux immortels ſe réduiſoit à laiſſer la république dans l'état où nous la voyons,

considère, César, que tu mériterois plus d'admiration que de gloire : car la gloire est une renommée acquise par les services éclatans qu'on a rendus aux siens, à sa patrie, ou à l'humanité entière. Ce qui te reste à faire est donc de travailler à donner à la république une constitution durable, & à jouir toi-même de la tranquillité & du repos que tu lui auras assuré. Alors, après avoir payé à la patrie ce que tu lui dois, & après avoir rempli le vœu de la nature, rassasié de la vie, tu diras, si tu veux, que tu as assez vécu». C'est le développement de ce devoir, imposé à César, d'employer le reste de sa vie à rétablir la république ; c'est là, dis-je, ce qui forme la partie essentielle de la harangue de Cicéron ; & jamais la magnificence & l'adresse de l'Eloquence n'ont été à un plus haut point.

Dès que Cicéron reconnut que César vouloit dominer, il prit le parti de la retraite & du silence. *Semiliberi saltem simus*, écrivoit-il à Atticus, *quod assequemur & tacendo & latendo* ; & il finit

par présager & par souhaiter même la perte de César; *Corruat iste necesse est... id spero vivis nobis fore.* Cicéron étoit sénateur; & le Sénat étoit un roi que César avoit détrôné.

La louange étoit, comme on vient de le voir, la fonction la plus rare de l'orateur dans les anciennes républiques; & au contraire, l'accusation, le reproche, le blâme étoit l'un de ses emplois les plus fréquens.

A Athènes, les magistrats rendoient leurs comptes en public; & le héraut du tribunal des comptes demandoit à haute voix: *Quelqu'un veut-il proposer quelque chef d'accusation?* Les Généraux d'armée, tous les hommes publics étoient soumis à l'inspection & à l'accusation publique. Tout citoyen doué du don de l'Eloquence, étoit un homme redoutable pour qui faisoit mal son devoir. Il en étoit de même à Rome. L'ambitieux qui briguoit les charges, l'administrateur infidèle qui s'enrichissoit aux dépens du public, le proconsul ou le préteur qui

exerçoit dans ſa province des violences, des concuſſions, & des rapines, étoit traduit en jugement par tel des citoyens qui vouloit l'accuſer. Il ne faut donc pas s'étonner ſi l'Eloquence y étoit ſi fort en recommandation. C'étoit l'arme offenſive & défenſive de l'honneur, de la fortune, de la vie des citoyens. Toutes les cauſes criminelles ſe plaidoient. Cicéron avoit paſſé ſa vie à attaquer ou à défendre; mais les trois hommes qu'il pourſuivit avec le plus d'ardeur, furent Verrès, Catilina, & Marc-Antoine.

L'abus de la louange étoit l'adulation. L'abus de l'accuſation juridique étoit la calomnie, ou la diffamation gratuite: j'appelle *gratuite* celle qui ne portoit pas ſur une infraction des lois. Les orateurs faiſoient cette diſtinction, & ne l'obſervoient pas. Les harangues d'Eſchine & de Démoſthène, l'un contre l'autre, ſont remplies des injures les plus atroces. Les Philippiques de Cicéron ne ſont pas exemptes de ce défaut. On voit pourtant que chez les grecs, plus délicats en toute autre

autre chose & plus polis que les romains, l'invective étoit plus grossière, par la raison sans doute que les romains, plus sérieux & plus sévères dans leurs mœurs, vouloient aussi plus de décence. Ils sont blessés, dit Cicéron, *si turpiter, si sordidè, si quoquo animi vitio dictum esse aliquid videatur.* Le peuple d'Athènes, plus enclin à écouter la médisance, & plus malin par vanité, n'exigeoit pas tant de respect. Son premier mouvement étoit d'applaudir à la calomnie ; son mouvement de réflexion étoit de détester & de punir le calomniateur.

Lorsqu'il n'y eut plus de liberté pour Rome, & qu'il y restoit encore quelque Eloquence, la louange y fut prostituée, & l'accusation interdite ou changée en délation.

Dans l'un des meilleurs ouvrages de Littérature dont notre siècle ait droit de s'honorer (je parle de l'*Essai* de M. Thomas *sur les Eloges*), on peut voir quel abus monstrueux on fit de la louange & de l'apologie. *L'éloge funèbre de Tibère*

fut prononcé par Caligula : Claude fut loué par Néron ; & ce tigre eut le courage de vouloir justifier en plein sénat le meurtre de sa mère. Dans des temps plus heureux, *l'Eloge funèbre d'Antonin fut prononcé dans la tribune par Marc-Aurèle : c'étoit la vertu qui louoit la vertu; c'étoit le maître du monde, qui faisoit à l'univers le serment d'être humain & juste, en célébrant la justice & l'humanité sur la tombe d'un grand homme.* (Essai sur les Eloges.)

Cicéron, en louant Pompée & César, avoit donné, quoique bon citoyen, un exemple très-dangereux, qui fut suivi par des esclaves. La flatterie, sous les empereurs, fut proportionnée à la bassesse d'un peuple avili, & à l'orgueil de ses tyrans : les plus féroces furent les plus loués. Le panégyrique de Trajan fut une sorte d'expiation des turpitudes de l'Eloquence. La Philosophie y recommanda la vertu à la vertu même, & pour l'encourager à se ressembler toujours, lui présenta le miroir : il est à croire que

Trajan n'y jeta qu'un coup-d'œil modeste. Il se fût pourtant plus honoré, si, en imposant silence au consul, il lui eût dit, comme un autre empereur, *Niger*, dit depuis à un panégyriste qui venoit le louer en face : *Orateur, faites-nous l'éloge de quelque grand homme qui ne soit plus : pour moi, vivant, je veux être aimé ; & loué quand je serai mort.* (Ibid.)

La servitude, &, après elle, l'ignorance & la barbarie avoient étouffé l'Eloquence : la religion la ranima ; & le genre dont nous parlons, celui de la louange & du blame, ayant reparu dans la Chaire, y reprit enfin la décence, la dignité, l'éclat qu'il avoit eu dans la tribune, & plus de majesté encore. *Voyez* ORAISON FUNÈBRE.

Mais l'Eloquence politique, celle qui, dans les tribunaux d'Athènes & de Rome, avoit exercé la censure de l'administration publique, cette fille du patriotisme & de la liberté, cette Eloquence gardienne & protectrice du bien public, ne reparut presque jamais.

DÉNOUEMENT. C'eſt le point où aboutit & ſe réſout une intrigue épique ou dramatique.

Le *Dénouement* de l'Epopée eſt un événement qui tranche le fil de l'action, par la ceſſation des périls & des obſtacles, ou par la conſommation du malheur. La ceſſation de la colère d'Achille fait le *Dénouement* de l'Iliade ; la mort de Pompée, celui de la Pharſale ; la mort de Turnus, celui de l'Enéide. *Voyez* EPOPÉE.

Le *Dénouement* de la Tragédie eſt ſouvent le même que celui du poème épique, mais communément amené avec plus d'art. Tantôt l'événement qui doit terminer l'action, ſemble la nouer lui-même : voyez *Alzire*. Tantôt il vient tout à coup renverſer la ſituation des perſonnages, & rompre à la fois tous les nœuds de l'action : voyez *Mithridate*. Cet événement s'annonce quelquefois comme le terme du malheur, & il en devient le comble : voyez *Inès*. Quelquefois il ſem-

ble en être le comble, & il en devient le terme : voyez *Iphigénie*. Le *Dénouement* le plus parfait eſt celui où l'action, long-temps balancée dans cette alternative, tient l'ame des ſpectateurs incertaine & flottante juſqu'à ſon achevement : tel eſt celui de *Rodogune*. Il eſt des tragédies dont l'intrigue ſe réſout comme d'elle-même, par une ſuite de ſentimens qui amènent la dernière révolution ſans le ſecours d'aucun incident : tel eſt *Cinna*.

L'art du *Dénouement* conſiſte à le préparer ſans l'annoncer. Le préparer, c'eſt diſpoſer l'action de manière que ce qui le précède le produiſe. *Il y a*, dit Ariſtote, *une grande différence entre des incidens qui naiſſent les uns des autres, & des incidens qui viennent ſimplement les uns après les autres*. Ce paſſage lumineux renferme tout l'art d'amener le *Dénouement*. Mais c'eſt peu qu'il ſoit amené, il faut encore qu'il ſoit imprévu, au moins lorſqu'il doit être heureux. L'intérêt ne ſe ſoutient que par l'incertitude : c'eſt par elle que l'ame eſt ſuſpendue entre la

crainte & l'eſpérance ; & c'eſt de leur mélange que ſe nourrit l'intérêt. Or plus d'eſpérance ni de crainte, dès qu'un *Dénouement* heureux eſt prévu. Ainſi, même dans les ſujets connus, le *Dénouement* doit être caché s'il eſt heureux : c'eſt-à-dire que, quelque prévenu qu'on ſoit de la manière dont ſe terminera la pièce, il faut que la marche de l'action en écarte la réminiſcence, au point que l'impreſſion de ce qu'on voit ne permette pas de réfléchir à ce qu'on ſait : telle eſt la force de l'illuſion. C'eſt par-là que les ſpectateurs ſenſibles pleurent vingt fois à la même tragédie : plaiſir que ne goûtent jamais les vains raiſonneurs & les froids critiques.

Le *Dénouement*, pour être imprévu, doit donc être le paſſage d'un état incertain à un état déterminé. La fortune des perſonnages intéreſſés dans l'intrigue, eſt, durant le cours de l'action, comme un vaiſſeau battu par la tempête : ou le vaiſſeau fait naufrage, ou il arrive au port : voilà le *Dénouement*.

Le choix qu'Ariſtote ſemble laiſſer au poète d'amener la péripétie ou néceſſairement ou vraiſemblablement, ne doit pas être pris pour règle. Un *Dénouement* qui n'eſt que vraiſemblable, n'en exclut aucun de poſſible, & entretient l'incertitude en les laiſſant tous imaginer. Un *Dénouement* néceſſaire ne peut laiſſer prévoir que lui; & l'on ne doit pas eſpérer qu'un ſuccès infaillible, ou qu'un revers inévitable, échappe aux yeux des ſpectateurs. Plus ils ſe livrent à l'action, & plus leur attention ſe dirige vers le terme où elle aboutit : or le terme prévu, l'action eſt finie. D'où vient que le *Dénouement* de Rodogune eſt ſi beau ? C'eſt qu'il étoit auſſi vraiſemblable qu'Antiochus fût empoiſonné, qu'il l'eſt que Cléopâtre s'empoiſonne. D'où vient que celui de Britannicus a nui au ſuccès de cette belle tragédie ? C'eſt qu'en prévoyant le malheur de Britannicus & le crime de Néron, on ne voit aucune reſſource à l'un, ni aucun obſtacle à l'autre ; ce qui ne feroit

pas (qu'on nous permette cette réflexion), si la belle scène de Burrhus venoit après celle de Narcisse.

Le *Dénouement* doit-il être affligeant, ou peut-il être consolant ? Nouvelles difficultés, nouvelles contradictions. Aristote semble donner une préférence exclusive au *Dénouement* funeste ; & pour cela il exclut de la Tragédie les caractères absolument vertueux & absolument coupables. Il n'admet que des personnages coupables ou vertueux à demi, & qui soient punis, à la fin, de quelque crime involontaire : d'où il conclut que le *Dénouement* doit être malheureux. Socrate & Platon vouloient au contraire que la Tragédie se conformât aux lois, c'est-à-dire, qu'on vît sur le théâtre l'innocence en opposition avec le crime ; que l'une fût vengée, & que l'autre fût puni. *Ut bono bonè, malo malè sit.*

Aristote divise les *fables* en *simples*, *qui finissent sans reconnoissance & sans péripétie*, ou changement de fortune ; &

en *implexes, qui ont la péripétie, ou la reconnoiſſance, ou toutes les deux à la fois.*

Dans la fable ſimple, le perſonnage intéreſſant continue d'être malheureux juſqu'à la fin, & le *Dénouememt* met le comble à ſon infortune. Il ne laiſſe pas d'y avoir, dans ces fables, des momens où la fortune ſemble changer de face ; & ces demi-révolutions produiſent des alternatives d'eſpérance & de crainte très-pathétiques. C'eſt l'avantage des paſſions de rendre par leur flux & reflux l'action indéciſe & flottante. Mais dans les ſujets où la fatalité domine, ce balancement eſt plus difficile ; auſſi eſt-il rare chez les anciens.

Dans la fable implexe, le ſort des perſonnages change au *Dénouement* par une revolution qu'on appelle *péripétie* ; & cette révolution ſe fait de trois manières : 1°. de la proſpérité au malheur ; 2°. du malheur à la proſpérité ; & dans ces deux cas elle eſt ſimple ; 3°. de l'un à l'autre de ces deux états, en même temps & en ſens

contraire: alors la révolution eſt double; & celle-ci peut encore s'opérer de deux façons, ou par le malheur des méchans & le ſuccès des bons, ou par le malheur des bons & le ſuccès des méchans.

Si les perſonnages oppoſés dans l'action étoient tous deux bons, ou tous deux méchans: dans le premier cas, nulle moralité, & un partage d'intérêt qui ne laiſſeroit rien déſirer ni rien craindre; dans le ſecond, nul intérêt & preſque nulle moralité: puiſque de la révolution qui rendroit l'un heureux & l'autre malheureux, il n'y auroit rien à conclure. Ainſi, cette combinaiſon doit être exclue du Théâtre.

Un *Dénouement* où, après avoir tremblé pour les bons, on les verroit ſuccomber aux méchans, ſeroit pathétique, mais révoltant. Il y en a de grands exemples au Théâtre; mais les larmes qu'ils font répandre ſont amères; & la douleur dont ils déchirent l'ame, n'eſt pas de celles qu'on ſe plaît à ſentir.

Le *Dénouement* qui, ſans être funeſte

à l'innocence, ſeroit heureux pour le crime, quoique moins odieux que le précédent, eſt encore plus mauvais, parce qu'il n'eſt point pathétique.

Un *Dénouement* terrible à la fois & touchant, eſt celui où, par l'aſcendant de la fatalité & ſans l'entremiſe du crime, l'innocence, la bonté ſuccombe, ſoit qu'elle vienne d'être heureuſe, ſoit que de [illegible]nité en calamité elle arrive à l'événement qui en eſt le comble. Mais cette eſpèce de fable n'a aucune moralité.

Un *Dénouement* moins tragique, mais conſolant après une action terrible, c'eſt lorſque l'innocence, long-temps menacée & perſécutée, ſoit par le ſort, ſoit par les hommes, ſort triomphante du danger ou du malheur où elle a gémi; & la joie que cette révolution cauſe eſt encore plus vive, ſi en même temps que l'innocence triomphe on voit le crime ſuccomber.

De toutes ces eſpèces de *Dénouemens*, on voit cependant qu'il n'en eſt aucun qui ne manque ou de pathétique ou de

moralité ; & ce n'eſt qu'en pallier le vice que d'attribuer les uns à la Tragédie pathétique, les autres à la Tragédie morale : car il n'y a point deux ſortes de Tragédie ; & la même, pour être parfaite, doit être morale & pathétique. Or c'eſt ce qu'on obtenoit difficilement du ſyſtême ancien, & ce qui réſulte tout naturellement du ſyſtême moderne. L'homme malheureux par des cauſes qui lui ſont étrangères, n'a d'aucun exemple ; l'homme malheureux par ſon crime n'eſt point intéreſſant ; & quant aux fautes involontaires, qu'Ariſtote a imaginées pour tenir le milieu entre le crime & l'innocence, elles déguiſent foiblement l'iniquité des malheurs tragiques. Mais l'homme entraîné dans le malheur par une paſſion qui l'égare, & qui ſe concilie avec un fond de bonté naturelle, eſt un exemple à la fois terrible, touchant, & moral : il inſpire la crainte ſans donner de l'horreur ; il excite la compaſſion ſans révolter contre la deſtinée : pour faire frémir & pleurer, il n'a pas beſoin d'être

en butte au crime : son ennemi, son tyran, son bourreau est dans le fond de son cœur ; & lorsque la passion le tourmente, l'égare, & l'entraîne enfin dans un abîme de calamités, plus le tableau est terrible & touchant, plus l'exemple en est salutaire. Tel est l'avantage du systême moderne sur l'ancien, à l'égard du *Dénouement* funeste. D'un autre côté, une passion compatible avec la bonté naturelle, & dont l'égarement fait l'excuse, n'est pas odieuse dans ses excès, comme la méchanceté, qui de sang froid médite & consomme le crime. L'homme peut donc sortir de l'abîme où l'entraîne sa passion, par un *Dénouement* heureux, sans que l'impunité, sans que le bonheur même soit odieux & révoltant ; au contraire, après l'avoir vu long-temps souffrir & avoir souffert avec lui, le spectateur respire, soulagé par sa délivrance ; & ce mouvement de joie est délicieux, après de longues alternatives de crainte, d'espérance, & de compassion. Ainsi, dans le systême des passions humaines,

ces deux ſortes de *Dénouemens*, malheureux & heureux; ont chacun leur avantage : l'un, d'être plus pathétique; & l'autre, plus conſolant : ajoutons que celui-ci même a ſa moralité; car la révolution du malheur au bonheur n'arrive qu'au moment où le danger eſt extrême, & qu'on a eu tout le temps d'en frémir; & par l'évidence de ce danger, la paſſion qui en eſt la cauſe, a fait ſon impreſſion de crainte.

Lorſqu'on reprochoit à Eurypide d'avoir mis ſur le théâtre un méchant, un impie comme Ixion, il répondoit: *Auſſi ne l'ai-je jamais laiſſé ſortir que je ne l'aye attaché & cloué, bras & jambes, à une roue.* C'eſt en effet ainſi qu'il faut traiter ſur la ſcène les caractères odieux : mais ceux qui ſont plus dignes de pitié que de haîne, peuvent obtenir grâce aux yeux des ſpectateurs; & lors même qu'une paſſion funeſte les a rendus coupables, la Tragédie peut être à leur égard moins rigoureuſe que la loi.

Enfin, par la nature même des ſujets

anciens, l'incident qui produisoit la révolution décisive, venoit presque toujours du dehors ; au lieu que dans la constitution de la Tragédie moderne, toute l'action naissant du fond des caractères & du combat des passions, c'est communément leur dernier effort & l'événement qui en résulte qui produit le *Dénouement*, soit qu'il arrive selon l'attente ou contre l'attente des spectateurs ; & je n'ai pas besoin de dire que celui-ci est préférable. *Voyez* RÉVOLUTION.

Un défaut capital, dont les ancien ont donné l'exemple, & que les modernes ont trop imité, c'est la langueur du *Dénouement*. Ce défaut vient d'une mauvaise distribution de la fable en cinq actes, dont le premier est destiné à l'exposition, les trois suivans au nœud de l'intrigue, & le dernier au *Dénouement*. Suivant cette division, le fort du péril est au quatrième acte ; & l'on est obligé, pour remplir le cinquième, de *dénouer* l'intrigue lentement & par degrés ; ce qui ne peut manquer de rendre

la fin traînante & froide ; car l'intérêt diminue dès qu'il ceſſe de croître. Mais la promptitude du *Dénouement* ne doit pas nuire à ſa vraiſemblance, ni ſa vraiſemblance à ſon incertitude : conditions auſſi faciles à remplir ſéparément, que difficiles à concilier.

C'eſt au moyen de la péripétie, ou révolution, que le *Dénouement* eſt amené.

Or de toutes les péripéties, la reconnoiſſance eſt la plus favorable au *Dénouement*, en ce qu'elle y répand tout à coup la lumière, & renverſe en un inſtant la ſituation des perſonnages & l'attente des ſpectateurs : auſſi a-t-elle été pour les anciens une ſource feconde de ſituations intéreſſantes & de tableaux pathétiques. *Voyez* RECONNOISSANCE.

Aux moyens naturels d'amener le *Dénouement*, ſe joint la *machine* ou le merveilleux : reſſource dont il ne faut pas abuſer, mais qu'on ne doit pas s'interdire. Le merveilleux peut avoir ſa vraiſemblance dans les mœurs de la pièce & dans la diſpoſition des eſprits. Il eſt deux

eſpèces

efpèces de vraifemblance ; l'une de réflexion & de raifonnement, l'autre de fentiment & d'illufion. Un événement naturel eft fufceptible de l'une & de l'autre ; il n'en eft pas toujours ainfi d'un événement merveilleux. Mais l'imagination exaltée ne raifonne point : feulement il faut prendre foin qu'elle foit vivement préoccupée du merveilleux employé dans la fable ; & pour cela même, une action où doit entrer le merveilleux, demande plus d'élévation dans le ftyle & dans les mœurs, qu'une action toute naturelle. Il faut que le fpectateur, enlevé par la grandeur du fujet, attende & fouhaite l'entremife des dieux dans des périls ou des malheurs qui méritent leur affiftance. Tel eft le fujet de Sémiramis, où le murmure de la juftice & de la vengeance célefte fe fait entendre dès la première fcène.

Nec Deus interfit, nifi dignus vindice nodus.

C'eft ainfi que Corneille a préparé la

converſion de Pauline ; & il n'eſt perſonne qui ne diſe avec Polyeucte :

Elle a trop de vertus, pour n'être pas chrétienne.

On ne s'intéreſſe pas de même à la converſion de Félix. Corneille, de ſon aveu, ne ſavoit que faire de ce perſonnage : il en a fait un chrétien. Ainſi, tout ſujet tragique n'eſt pas ſuſceptible de merveilleux : il n'y a que ceux dont la religion eſt la baſe, & dont l'intérêt tient, pour ainſi dire, au ciel & à la terre, qui comportent ce moyen : tel eſt celui de Polyeucte, que je viens de citer ; tel eſt celui d'Athalie, où les prophéties de Joad ſont dans la vraiſemblance, quoique peut-être un peu hors d'œuvre ; tel eſt celui d'Œdipe, dont le premier mobile eſt un oracle.

Dans ceux-là, l'entremiſe des dieux n'eſt point étrangère à l'action ; & je ne penſe pas qu'on doive s'attacher à ce principe d'Ariſtote : *Si l'on ſe ſert d'une machine, il faut que ce ſoit toujours hors de l'action de la Tragédie.* Mais il ajoute,

ou pour expliquer les choses qui sont arrivées auparavant & qu'il n'est pas possible que l'homme sache, ou pour avertir de celles qui arriveront dans la suite, & dont il est nécessaire qu'on soit instruit. Et en ceci peut-être a-t-il raison, quoique l'auteur de Sémiramis soit d'un avis opposé au sien. *Je voudrois sur-tout*, dit celui-ci, *que l'intervention de ces êtres surnaturels ne parût pas absolument nécessaire*; & c'est ainsi que l'ombre de Ninus vient arrêter le mariage incestueux de Sémiramis avec Ninias, tandis que la lettre déposée dans les mains du grand-prêtre auroit suffi pour empêcher l'inceste. Malheureusement la lettre de Ninus est nécessaire pour la reconnoissance; & elle y produit un si grand effet, qu'il n'est point de raison qui n'ait dû céder au besoin qu'en avoit le poète. Il ne m'appartient pas de prononcer entre ces deux avis ; cependant il me semble que plus le prodige a paru nécessaire pour révéler un crime ou pour en empêcher un autre, plus il est vraisemblable que le Ciel l'ait

permis. Si, par un moyen naturel, la même révolution avoit pû s'opérer, à quoi bon le prodige ? Ce ne feroit qu'un jeu de théâtre, d'autant plus évident qu'il feroit fuperflu.

La Tragédie n'étant qu'un apologue, devroit finir par un trait frappant & lumineux, qui en feroit la moralité ; & je ne crains point d'en donner pour exemple cette conclufion d'une tragédie moderne, où Hécube expirante dit ces beaux vers :

Je me meurs. Rois, tremblez. Ma peine eft légitime.
J'ai chéri la vertu, mais j'ai fouffert le crime.

Il eft bien étrange qu'au Théâtre on ait fupprimé cette moralité de la *Sémiramis*.

Par ce terrible exemple, apprenez tous, du moins,
Que les crimes cachés ont les Dieux pour témoins.
Plus le coupable eft grand, plus grand eft le fupplice.
Rois, tremblez fur le trône, & craignez leur juftice.

Le *Dénouement* de la Comédie n'eft, pour l'ordinaire, qu'un éclairciffement qui dévoile une rufe, qui fait ceffer une méprife, qui détrompe les dupes, qui démafque les fripons, & qui achève de

mettre le ridicule en évidence. Comme l'amour eſt introduit dans preſque toutes les intrigues comiques, & que la Comédie doit finir gaîment, on eſt convenu de la terminer par le mariage : mais dans les Comédies de caractères, le mariage eſt plutôt l'achèvement que le *Dénouement* de l'action ; quelquefois même elle s'en paſſe. Voyez *le Miſanthrope*.

Le *Dénouement* de la Comédie a cela de commun avec celui de la Tragédie, qu'il doit être préparé de même, naître du fond du ſujet & de l'enchaînement des ſituations. Il a cela de particulier, qu'il n'a pas toujours beſoin d'être imprévu : ſouvent même il n'eſt comique, qu'autant qu'il eſt annoncé. Dans la Tragédie, c'eſt le ſpectateur qu'il faut ſéduire ; dans la Comédie, c'eſt le perſonnage qu'il faut tromper ; & l'un ne rit des mépriſes de l'autre, qu'autant qu'il n'en eſt pas de moitié. Ainſi, lorſ-Molière fait tendre à Georges Dandin le piége qui amène le *Dénouement*, il nous met de la confidence. Dans le comique

attendrissant, le *Dénouement* doit être imprévu comme celui de la Tragédie, & pour la même raison. On y emploie aussi la reconnoissance; bien entendu pourtant que le changement qu'elle cause est toujours heureux dans ce genre de Comédie, au lieu que dans la Tragédie il est souvent malheureux.

La reconnoissance a cet avantage, soit dans le comique de caractère, soit dans le comique de situation, qu'avant que d'arriver, elle laisse un champ libre aux méprises, sources de la bonne plaisanterie, comme l'incertitude est la source de l'intérêt.

Le grand mérite du *Dénouement* comique est d'achever le tableau du ridicule par un coup de force, que la surprise rende plus vif & plus piquant, ou par une situation qui achève de rendre méprisable & risible le vice que l'on a joué: le *Dénouement* de l'Ecole des maris en est le plus parfait modèle; celui de George Dandin & celui des Précieuses ridicules sont encore du meilleur comique; &

quant à l'effet moral, celui du Malade imaginaire est supérieur à tous. Nul poète comique, dans aucun temps, n'a été comparable à Molière, même dans cette partie que l'on regarde comme son côté foible. Il est vrai cependant que dans la composition si profondément réfléchie de ses intrigues, il paroît quelquefois s'être peu occupé du *Dénouement*: mais Aristophane, Térence, & Plaute s'en occupoient encore moins; & l'importance qu'on y attache est une idée de nos pédans modernes.

Le jésuite Rapin, qui faisoit peu de cas de Molière, disoit : *Il est aisé de lier une intrigue, c'est l'ouvrage de l'imagination; mais le* Dénouement *est l'ouvrage tout pur du jugement.* Ah! père Rapin, donnez-nous-en donc des intrigues comiques bien liées; c'est ce qui nous manque; & les dénouera qui pourra.

Lorsque le *Dénouement* comique est adroit & bien amené, c'est une beauté de plus sans doute, & une beauté d'autant plus précieuse, qu'elle couronne toutes les

autres. Mais Molière a pensé, comme les anciens, qu'après avoir instruit & amusé pendant deux heures; qu'après avoir bien chatié ou le vice ou le ridicule, en exposant l'un & l'autre au mépris & à la risée des spectateurs; la façon plus ou moins adroite & naturelle de terminer l'action comique, n'en devoit pas décider le succès; & qu'un père, un oncle, tombé des nues à la fin de la comédie de l'Avare ou de l'Ecole des femmes, suffiroit pour la dénouer. Il faut, s'il est possible, faire mieux que Molière dans cette partie, ou plutôt faire comme lui lorsqu'il a fait mieux que personne, mais ne pas attacher au tour d'adresse d'un *Dénouement* comique, un mérite comparable à celui de l'intrigue ou du Tartuffe ou de l'Avare. *Voyez* INTRIGUE, RÉVOLUTION.

DESCRIPTIF. Ce qu'on appelle aujourd'hui en Poésie le genre *descriptif*, n'étoit pas connu des anciens. C'est une invention moderne, que n'approuvent guère, à ce qu'il me semble, ni la raison, ni le goût.

Dans l'Epopée, en racontant, il eſt naturel que le poète *décrive*. Le lieu, le temps, les circonſtances qui accompagnent l'action, & les accidens qui s'y mêlent, ſont autant de ſujets de *Deſcriptions*; & comme le poète eſt peintre, ſon récit n'eſt lui-même qu'une *Deſcription* variée. L'action de l'Epopée n'eſt qu'un vaſte tableau.

Dans le poème didactique, les préceptes ou les conſeils roulent ſur des objets qu'il faut expoſer, définir, analyſer; or, en Poéſie, expoſer, définir, analyſer, c'eſt *décrire* ou peindre : la raiſon même du poète eſt preſque toujours colorée par ſon imagination : ſa plume eſt un pinceau. *Voyez* DESCRIPTION.

La Poéſie dramatique elle-même donne lieu aux *Deſcriptions*, toutes les fois que l'acteur qui parle eſt vivement ému de l'objet qui l'occupe, & qu'il veut le rendre ſenſible & comme préſent à l'eſprit de l'interlocuteur.

Enfin dans tous les genres analogues à

ces trois genres primitifs, dans l'Elégie, l'Ode, l'Idylle, l'Epître même, la *Description* peut trouver place. Mais qu'un poème sans objet, sans dessein, soit une suite de *Descriptions* que rien n'amène; que le poète, en regardant autour de lui, *décrive* tout ce qui se présente, pour le seul plaisir de *décrire*; s'il ne se lasse pas lui-même, il peut être assuré de lasser bientôt ses lecteurs.

L'imitation poétique est l'art de faire avec plus d'agrément ce qui se fait dans la nature. Or il arrive à tous les hommes de *décrire* en parlant, pour rendre plus sensibles les objets qui les intéressent; & la *Description* est liée avec un récit qui l'amène, avec une intention d'instruire ou de persuader, avec un intérêt qui lui sert de motif. Mais ce qui n'arrive à personne, dans aucune situation, c'est de *décrire* pour *décrire*, & de *décrire* encore après avoir *décrit*, en passant d'un objet à l'autre, sans autre cause que la mobilité du regard & de la pensée; &

comme en nous disant : « Vous venez de voir la tempête ; vous allez voir le calme & la sérénité ».

Qu'on demande aux poètes didactiques quel est leur dessein : l'un répondra, C'est de détruire la superstition, & de tout expliquer dans la nature par le mouvement des atomes ; l'autre, C'est d'inspirer de l'estime & du goût pour les travaux rustiques, & de les ennoblir en les développant ; l'autre, C'est de faire aimer la campagne à cette foule oisive & ennuyée des riches habitans des villes ; l'autre, C'est de graver plus nettement dans les esprits les leçons de l'art que j'enseigne, &c. Mais qu'on demande au poète *descriptif*, à l'auteur, par exemple, *des plaisirs de l'imagination*, quel est le but qu'il se propose ; il répondra : C'est de rêver, & de vous *décrire* mes songes. Or un volume de rêves ne sauroit être intéressant. Que si vous voulez parcourir le vaste champ de l'imagination, parlez-nous de ses influences : vous aurez des vérités morales & politiques à faire entendre ; vos tableaux en

feront le développement. Vous aurez *décrit* pour inftruire ; &, comme Pope, vous naurez fait qu'animer la raifon & que colorer la penfée.

Toute compofition raifonnable doit former un enfemble, un Tout, dont les parties foient liées, dont le milieu réponde au commencement, & la fin au milieu : c'eft le précepte d'Ariftote & d'Horace. Or dans le poème *defcriptif*, nul enfemble, nul ordre, nulle correfpondance : il y a des beautés, je le crois, mais des beautés qui fe détruifent par leur fucceffion monotone, ou leur difcordant affemblage. Chacune de ces *Defcriptions* plairoit fi elle étoit feule : elle reffembleroit du moins à un tableau de payfage. Mais cent *Defcriptions* de fuite ne reffemblent qu'à un rouleau où les études de Vernet feroient collées l'une à l'autre. Et en effet, un Poème *defcriptif* ne peut être confidéré que comme le recueil des études d'un poète qui exerce fes crayons, & qui fe prépare à jeter dans un ouvrage régulier & complet les richef-

ſes & les beautés d'un ſtyle pittoreſque & harmonieux.

DESCRIPTION. Boileau a dit : *Virgile peint, & le Taſſe décrit.* Certes, décrire comme le Taſſe, c'eſt mériter le nom de peintre.

En Poéſie & en Eloquence la *Deſcription* ne ſe borne pas à caractériſer ſon objet ; elle en préſente le tableau dans ſes détails les plus intéreſſans & avec les couleurs les plus vives. Si la *Deſcription* ne met pas ſon objet comme ſous les yeux, elle n'eſt ni oratoire, ni poétique : les bons hiſtoriens eux-mêmes, comme Tite-Live & Tacite, en ont fait des tableaux vivans ; & ſoit qu'on parle du combat des Horaces ou du convoi de Germanicus, on dira qu'il eſt peint, comme on dira qu'il eſt décrit.

Mais les *Deſcriptions* du poète ſeront encore plus animées ; & comme il eſt plus libre dans ſa compoſition, c'eſt ſurtout à lui de choiſir l'objet, le point de vue, le moment favorable, les traits

les plus intéressans, & les contrastes qui peuvent rendre son objet plus sensible encore.

Le choix de l'objet doit se régler sur l'intention du poète. Le tableau doit-il être gracieux ou sombre, pathétique ou riant ? Cela dépend de la place qu'il lui destine, & de l'effet qu'il en attend.

Omnia consiliis prævisa animoque volenti. Vida.

Le point de vue est relatif de l'objet au spectateur : l'aspect de l'un, la situation de l'autre, concourent à rendre la *Description* plus ou moins intéressante ; mais ce qu'il est important de remarquer, c'est que, toutes les fois qu'elle a des auditeurs en scène, le lecteur se met à leur place, & c'est de là qu'il voit le tableau. Lorsque Cinna repète à Emilie ce qu'il a dit aux conjurés pour les animer à la perte d'Auguste, nous nous mettons, pour l'écouter, à la place d'Emilie ; au lieu que, s'il vient à *décrire* les horreurs des proscriptions :

Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphans ;

Rome entière noyée au ſang de ſes enfans;
Les uns aſſaſſinés dans les places publiques,
Les autres dans le ſein de leurs dieux domeſtiques;
Le méchant par le prix au crime encouragé;
Le mari par ſa femme en ſon lit égorgé;
Le fils tout dégouttant du meurtre de ſon père,
Et ſa tête à la main demandant ſon ſalaire;

ce n'eſt plus à la place d'Emilie que nous ſommes, c'eſt à la place des conjurés.

Tous les grands poètes ont ſenti l'avantage de donner à leurs *Deſcriptions* des temoins qu'elles intéreſſent, bien sûrs que l'émotion qui règne ſur la ſcène ſe répand dans l'amphithéâtre, & que mille ames n'en font qu'une quand l'intérêt les réunit.

Mais abſtraction faite de cette émotion réfléchie, le point de vue direct de l'objet à nous, eſt plus ou moins favorable à la Poéſie, comme à la Peinture, ſelon qu'il répond plus ou moins à l'effet qu'elle veut produire. Un poète fait-il l'éloge d'un guerrier? il le voit, comme Hermione voit Pyrrhus,

Intrépide & par-tout ſuivi de la victoire

Il oublie que son héros est un homme, & que ce sont des hommes qu'il fait égorger. Sa valeur, son activité, son audace, le don de prévoir, de disposer, de maîtriser seul les événemens, l'influence d'une grande ame sur des milliers d'ames vulgaires qu'elle remplit de son ardeur : voilà ce qui le frappe. Mais veut-il lui reprocher ses triomphes ? tout change de face, & l'on voit

Des murs que la flamme ravage ;
Des vainqueurs fumans de carnage ;
Un peuple au fer abandonné ;
Des mères pâles & sanglantes,
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un soldat effrené. *Rousseau.*

Ainsi, cette Hermione, qui dans Pyrrhus admiroit un héros intrépide, un vainqueur plein de charmes, n'y voit bientôt qu'un meurtrier impitoyable, & même lâche dans sa fureur.

Du vieux père d'Hector la valeur abattue,
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,
Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avoit glacé;
Dans

Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée ;
De votre propre main Polyxène égorgée,
Aux yeux de tous les grecs indignés contre vous :
Que peut-on refuser à ces généreux coups ?

Ce changement de face dans l'objet que l'on peint, dépend sur-tout du moment que l'on choisit & des détails que l'on emploie. Comme presque toute la nature est mobile, & que tout y est composé, l'imitation peut varier à l'infini dans les détails ; & c'est une étude assez curieuse que celle des tableaux divers qu'un même sujet a produits, imité par des mains savantes. Que l'on compare les assauts, les batailles, les combats singuliers, *décrits* par les plus grands poètes anciens & modernes : avec combien d'intelligence & de génie chacun d'eux a varié ce fond commun, par des circonstances tirées des lieux, des temps, & des personnes ! Combien, par la seule nouveauté des armes, l'assaut des fauxbourgs de Paris diffère de l'attaque des murs de Jérusalem, & de celle du camp des grecs !

Indépendamment de ces variations que les arts & les mœurs ont produites, les aſpects de la nature, ſes phénomènes, ſes accidens diffèrent d'eux-mêmes par des circonſtances qui ſe combinent à l'infini, & ſe prêtent mutuellement plus de force par leurs contraſtes.

Les contraſtes ont le double avantage de varier & d'animer la *Deſcription*. Non-ſeulement deux tableaux oppoſés de ton & de couleur ſe font valoir l'un l'autre; mais dans le même tableau, ce mélange d'ombre & de lumière détache les objets & les relève avec plus d'éclat.

Combien, dans la peinture que fait le Taſſe de la ſéchereſſe brûlante qui conſume le camp de Godefroi, le tourment de la ſoif & la pitié qu'il inſpire, s'accroiſſent par le ſouvenir des ruiſſeaux, des claires fontaines dont on avoit quitté les bords délicieux!

Un exemple de l'effet des contraſtes, après lequel il ne faut rien citer, c'eſt celui des enfans de Médée careſſant leur mère qui va les égorger, & ſouriant au

poignard levé sur leur sein : c'est le sublime dans le terrible.

Mais il faut observer dans le contraste des images, que le mélange en soit harmonieux. Il en est de ces gradations comme de celles du son, de la lumière, & des couleurs : rien n'est terminé, tout se communique, tout participe de ce qui l'approche. Un accord n'est si doux à l'oreille, l'arc-en-ciel n'est si doux à la vûe, que parce que les sons & les couleurs s'allient par un doux mélange.

La Poésie a donc ses accords ainsi que la Musique ; & ses reflets ainsi que la Peinture. Tout ce qui tranche est dur & sec. Mais jusqu'à quel point les objets opposés doivent-ils se ressentir l'un de l'autre ? L'influence est-elle réciproque, & dans quelle proportion ? Voilà ce qu'il n'est pas facile de déterminer ; & cependant la nature l'indique. Il y a, dans tous les tableaux que la Poésie nous présente, l'objet dominant auquel tout est soumis : c'est celui dont l'influence doit être la plus sensible, comme dans un

tableau l'objet le plus coloré, le plus brillant, eſt celui qui communique le plus de ſa couleur à ce qui l'environne. Ainſi, lorſque le gracieux ou l'enjoué contraſte avec le grave ou le pathétique, le gracieux ne doit pas être auſſi fleuri, ni l'enjoué auſſi plaiſant, que s'il étoit ſeul & comme en liberté. La douleur permet tout au plus de ſourire. Que Virgile compare un jeune guerrier expirant, à une fleur qui vient de tomber ſous le tranchant de la charrue, il ne dit de la fleur que ce qui eſt analogue à la pitié que le jeune homme inſpire : *languescit moriens*. Dans les *Deſcriptions* des grands poètes, on peut voir qu'en oppoſant des images riantes à des tableaux douloureux, ils n'ont pris des unes que les traits qui s'accordoient avec les autres, c'eſt-à-dire, ce qui s'en retrace naturellement à l'eſprit d'un homme qui ſouffre les maux oppoſés à ces biens.

De même dans un tableau où domine la joie, les choſes les plus triſtes en doi-

vent prendre une teinte légère. C'est ainsi que les poètes lyriques, dans leurs chansons voluptueuses, parlent gaîment des peines de l'amour, des revers de la fortune, des approches de la mort. Mais où le contraste est le plus difficile à concilier avec l'harmonie, c'est du pathétique au plaisant. Dans l'Enfant prodigue, la gaîté de Jasmin a cette teinte que je désire : elle est d'accord avec la tristesse noble du jeune Euphémon, & avec le ton général de cette pièce si touchante. Je ne dis pas la même chose de Croupillac & de Rondon.

Dans le contraste, l'objet dominant est soumis lui-même aux loix de l'harmonie : c'est-à-dire, par exemple, que pour soutenir le contraste d'une gaîté douce & riante, le pathétique doit être modéré. Hector sourit en voyant Astyanax effrayé de son casque : mais, quoi qu'en dise Homère, il n'est pas naturel qu'Andromaque ait souri. L'attendrissement d'Hector est compatible avec le sentiment qui le fait sourire ; au lieu que

le cœur d'Andromaque est trop ému pour se faire un plaisir de la frayeur de son enfant. Les amours peuvent se jouer avec la massue d'Hercule, tandis que ce héros soupire aux pieds d'Omphale ; mais ni sa mort, ni son apothéose ne comportent rien de pareil. Ainsi, le sujet principal doit lui-même se concilier avec les contrastes qu'on lui oppose ; ou plutôt on ne doit lui opposer que les contrastes qu'il peut souffrir.

La *Description* est à l'Epopée ce que la décoration & la pantomime sont à la Tragédie. Il faut donc que le poète se demande à lui-même : Si l'action que je raconte se passoit sur un théâtre qu'il me fût libre d'agrandir & de disposer d'après nature, comment seroit-il le plus avantageux de le décorer, pour l'intérêt & l'illusion du spectacle ? Le plan idéal qu'il s'en fera lui-même, sera le modèle de sa *Description* ; & s'il a bien vu le tableau de l'action en la *décrivant*, en la lisant on le verra de même.

Il en est des personnages comme du

lieu de la ſcène : toutes les fois que leurs vêtemens, leur attitude, leurs geſtes, leur expreſſion, ſoit dans les traits du viſage, ſoit dans les accens de la voix, intéreſſent l'action que le poète veut peindre, il doit nous les rendre préſens. Lorſque Vénus ſe montre aux yeux d'Enée, Virgile nous la fait voir comme ſi elle étoit ſur la ſcène. Il fait voir de même Camille lorſqu'elle s'avance au combat.

Ut regius oſtro
Velet honos leves humeros; ut fibula crinem
Auro internectat; lyciam ut gerat ipſa pharetram,
Et paſtoralem præfixâ cuſpide myrtum.

On voit un bel exemple de la pantomime exprimée par le poète dans la diſpute d'Ajax & d'Ulyſſe pour les armes d'Achille. (*Métam. l.* 13.) Si les deux perſonnages étoient ſur la ſcène, ils ne nous feroient pas plus préſens. Mais le modèle le plus ſublime de l'action théâtrale exprimée dans le récit du poète, c'eſt la peinture de la mort de Didon :

Illa graves oculos conata attollere, rursus
Deficit : infixum stridet sub pectore vulnus.
Ter sese attollens cubitoque innixa levavit,
Ter revoluta toro est : oculisque errantibus, alto
Quæsivit cælo lucem, ingemuitque repertâ.

Le talent distinctif du poète épique étant celui d'exposer l'action qu'il raconte, son génie consiste à inventer des tableaux avantageux à peindre, & son goût à ne peindre de ces tableaux que ce qu'il est intéressant d'y voir. Homère peint plus en détail, c'est le talent du poète, dit le Tasse : Virgile peint à plus grandes touches, c'est le talent du poète héroïque ; & c'est en quoi le style de l'Épopée diffère de celui de l'Ode, laquelle, n'ayant que de petits tableaux, les finit avec plus de soin.

J'ai dit que le contraste des tableaux, en variant les plaisirs de l'ame, les rendoit plus vifs, plus touchans : c'est ainsi qu'après avoir traversé des déserts affreux, l'imagination n'en est que plus sensible à la peinture du palais d'Armide. C'est ainsi

qu'au sortir des enfers, où Milton vient de nous mener, nous respirons avec volupté l'air pur du jardin de délices. Que le poète se ménage donc avec soin des passages du clair à l'obscur, du gracieux au terrible ; mais que cette variété soit harmonieuse, & qu'elle ne prenne jamais rien sur l'analogie du lieu de la scène avec l'action qui doit s'y passer. Ce n'est point un riant ombrage qu'Achille doit chercher pour pleurer la mort de Patrocle ; mais le rivage aride & solitaire d'une mer en silence, ou dont les mugissemens répondent à sa douleur.

On ne sait pas assez combien l'imagination ajoute quelquefois au pathétique de la chose ; & c'est un avantage inestimable de l'Epopée que de pouvoir donner un nouveau fond à chaque tableau qu'elle peint. Mais une règle bien essentielle, & dont j'exhorte les poètes à ne jamais s'écarter, c'est de réserver les peintures détaillées pour les momens de calme & de relâche : dans ceux où l'action est vive & rapide, on ne peut trop se hâter

de peindre à grandes touches ce qui eſt de ſpectacle & de décoration. Je n'en citerai qu'un exemple. Le lever de l'Aurore, la flotte d'Enée voguant à pleines voiles, le port de Carthage vide & déſert, Didon, qui du haut de ſon palais voit ce ſpectacle, & qui, dans ſa douleur, s'arrache les cheveux & ſe meurtrit le ſein; tout cela eſt exprimé dans l'Enéïde en moins de cinq vers :

Regina è ſpeculis ut primum albeſcere lucem
Vidit, & æquatis claſſem procedere velis,
Littoraque & vacuos ſenſit ſine remige portus;
Terque quaterque manu pectus percuſſa decorum,
Flaventeſque abſciſſa comas : Proh Jupiter ! ibit
Hic, ait, & noſtris illuſerit advena regnis !

On ſent que Virgile étoit impatient de faire parler Didon, & de lui céder le théâtre. C'eſt ainſi que le poète doit en uſer toutes les fois que l'action le preſſe de faire place à ſes acteurs; & c'eſt là ce qui fait que le ſtyle même du poète eſt plus ou moins grave, plus ou moins orné dans l'Epopée, ſelon que la ſituation des choſes lui permet ou lui interdit les détails.

En général, ſi la *Deſcription* eſt peu importante, touchez légèrement; ſi elle eſt eſſentielle, appuyez davantage: mais choiſiſſez les traits les plus intéreſſans. Le défaut du cinquième livre de l'Enéïde eſt d'être auſſi détaillé que le ſecond. L'exemple du même défaut, joint à la plus grande beauté, ſe fait ſentir dans le récit de Théramène. Celui de l'aſſemblée des conjurés dans Cinna, & de la rencontre des deux armées dans les Horaces, ſont des modèles du récit dramatique *Voyez* NARRATION, ESQUISSE.

Autant le poète eſt prodigue de *Deſcriptions*, autant l'orateur doit en être ſobre. Sa règle, à lui, eſt que non ſeulement la *Deſcription* ſoit un moyen de ſa cauſe, mais que chaque trait qu'il y emploie ſerve à fortifier ce moyen. Tout ce qui dans la *Deſcription* oratoire n'intéreſſe que l'imagination, eſt ſuperflu & vicieux. Un modèle de ce genre eſt la *Deſcription* du ſupplice de Gavius dans la cinquième des Verrines.

DEVISE. Trait de caractère, exprimé en peu de mots, quelquefois seuls, mais le plus ſouvent accompagnés d'une figure allégorique.

La *Deviſe* eſt une invention de la chevalerie. Ce fut d'abord la marque diſtinctive de l'armure des chevaliers ; & c'étoit ſur leur écu ou ſur leur cuiraſſe que leur *Deviſe* étoit tracée. Le comte Théſoro l'appelle *la Philoſophie du Gentilhomme*, *la Métaphore militaire*, *le Langage des héros*.

En France, en Eſpagne, en Italie, elle brilla dans les tournois, dans les réjouiſſances publiques, dans les pompes funèbres. Elle fut l'ornement des fêtes de la Cour de Louis XIV, & l'expreſſion des trois ſentimens qui animoient & qui diſtinguoient cette Cour, la vertu guerrière, la galanterie, & le culte pour le monarque. Dans ces fêtes, la *Deviſe* de Louis XIV étoit le ſoleil, avec ces mots, *Nec ceſſo, nec erro*, légende plus intelligible

que le *nec pluribus impar;* & les *Devises* des courtisans répondoient à celle du roi.

C'étoit, par exemple, le miroir ardent exposé au soleil, avec ces mots, *Ardeo ubi aspicior*, *Devise* du duc de Sulli; ou avec ceux-ci, *Tua munera jacto*, *Devise* du duc de Vivone : celle du duc de Beaufort, amiral de France, étoit la lune avec ces mots : *Soli paret, & imperat undis*. Quand ce n'étoit pas au soleil, c'étoit à Jupiter que les *Devises* faisoient allusion, comme celle de Maximilien de Béthune, grand-maître de l'artillerie, l'aigle portant la foudre, *Quo jussa Jovis;* & celle de Monsieur, une bombe, *Alter post fulmina terror*.

Mais parmi ces *Devises* que la flatterie, ou plutôt l'enthousiasme avoit dictées, il y en avoit où l'audace guerrière se montroit seule, avec l'amour de la gloire qui l'animoit. La *Devise* des mousquetaires étoit une bombe en l'air, avec ces mots, *Quo ruit & lethum*; celle des chevau-légers, des fusées volantes, *Celeres ardore*. Le comte d'Iliers avoit

aussi une fusée pour symbole, avec cette fière légende, *Poco duri, purche m'inalzi;* le comte du Plessis avoit de même pour *Devise* une fusée, avec ces mots, *Ardorem lux magna sequetur;* le comte de Saint-Paul un soleil levant dissipant les nuages, *Nec dum omnis sese explicat ardor;* & rien de tout cela ne paroissoit étrange, parce qu'au moins cette jactance étoit un engagement pris d'en justifier la hauteur. Dans cet esprit, il étoit permis à un militaire de se représenter, lui & ses enfans, sous l'emblême de l'aigle & de ses aiglons, au milieu des nuages, avec ces mots, qui étoient le vœu & la leçon de la famille, *Nec fulmina terrent.*

Quand la valeur militaire est exaltée, il semble que l'orgueil lui sied bien. On n'est pas choqué de voir pour *Devise* au prince Eugène, un aigle, avec ces mots, *Natus ad sublimia;* ni au maréchal d'Albret le même symbole, avec ces mots, *Animos expertus Jupiter;* ni au maréchal de Bassompière, un phare au milieu des étoiles, avec ces paroles superbes, *Quod*

nequeunt tot ſidera, *præſto.* Il eſt à croire cependant que ces *Deviſes* étoient des louanges qu'on leur donnoit ſans leur aveu.

Il en étoit de même des *Deviſes* qui dans les fêtes & les réjouiſſances publiques décoroient les arcs de triomphe, les colonnes, les pyramides.

Telle fut la *Deviſe* que Quinault inventa pour la ducheſſe régente de Savoie, un arc-en-ciel au milieu des nuages, *Inter nubila fulget.* Telle fut celle de la reine mère de Louis XIV, comparée à la flamme d'une torche expoſée au vent, *Agitata creſcit.*

La *Deviſe* du cardinal de Richelieu, l'aigle planant dans l'air, & au deſſous, des ſerpens qui ſe dreſſoient contre elle, avec ces mots, *Non deſerit alta*; celle-là, dis-je, étoit d'une fierté convenable à un grand miniſtre : mais celle où il étoit peint ſous l'image d'un coq qui chante devant le lion, avec ces mots relatifs à l'Eſpagne, *Debellat voce leones*, ou ceux-ci, *Formido rapacis*, ou ceux-ci, *Vox*

non purpura terret, me femble paffer la mefure. Le temps favorable aux *Devifes* fut un temps de fuccès & d'enthoufiafme, où l'on avoit le courage, la franchife, la hardieffe de parler bien de foi, refolu de faire encore mieux : jufqu'au furintendant des finances ofoit prendre pour *Devife* un chien de chaffe, avec ces mots, *Abftinet inventis.*

On eft devenu plus modefte ; bientôt peut-être on le fera trop. Lorfque la politeffe aura tout applati & le luxe tout énervé, & qu'à force de médiocrité on fera obligé d'être humble fur peine d'être ridicule, on n'ofera plus prendre une *Devife*, de peur d'engager fa parole : les armoiries feront fans caractères comme les ames ; & fi l'on porte encore un fymbole honorable, ce fera celui de fes aïeux.

La galanterie, qui, parmi nous, a pris naiffance avec la chevalerie, & qui dégénère avec elle, eut comme elle auffi fes *Devifes*. Mais les *Devifes* amoureufes tenoient prefque toutes du bel efprit plus que du fentiment. Un amant malheureux prenoit

prenoit pour image un alambic sur le fourneau, avec ces paroles, *De mon feu mes larmes;* ou un papillon qui se brûle, avec ces mots, *Me quod urit insequor;* & telles semblables fadaises. J'en excepte pourtant l'image de la tourterelle, *Uni servo fidem;* & ce symbole d'une jeune veuve, un oranger dépouillé de ses fleurs, de ses fruits, & de son feuillage, avec ces mots touchans,

Que peut m'ôter encore ou la terre ou le ciel?

Dans la *Devise*, on distingue le *corps* & l'*ame:* le *corps*, c'est la figure; l'*ame*, ce sont les mots.

Les qualités essentielles à la *Devise*, du côté du *corps*, sont que l'image en soit très-simple, très-distincte; & si elle n'est pas d'un caractère noble, que du moins elle n'ait rien de bas ni de choquant. L'image doit être simple, afin de pouvoir être dessinée d'un trait dans un petit espace, & pour ne rien présenter à l'imagination de confus & d'embarrassant. La seule difficulté de dessiner la figure

humaine l'auroit fait exclure de la *Devise ;* mais un autre motif de cette exclusion, c'est que d'homme à homme le rapport n'est pas assez imprévu, l'allusion assez piquante. Ceci pourtant n'est pas une règle sans exception ; & la *Devise* de Philippe II après l'abdication de Charles-Quint, Hercule soutenant le ciel, avec ces mots, *Ut quiescat Atlas*, me semble encore assez ingénieuse, quoique Bouhours n'en trouve pas le rapport assez éloigné.

L'image doit être distincte, afin que, sans beaucoup d'art & sans le secours des couleurs, l'objet en soit reconnoissable. Cette règle, dictée par le bon sens, a été pourtant fort négligée. Par exemple, quoi de plus insensé que de prendre pour la figure d'une *Devise*, le feu caché sous la cendre ? De l'or dans le creuset n'est guère plus sensible, quoique Bouhours nous l'ait donné pour une *Devise* spirituelle. Il en est de même de la pierre d'amiante, d'un voile trempé dans de l'esprit de vin, d'un zéphyr volant sur

les fleurs, tous objets que le pinceau même le plus délicat auroit bien de la peine à rendre, & que les collecteurs de *Devises* ne laissent pas d'accumuler sans choix.

L'image doit être noble, ou du moins agréable à l'imagination ; & cette règle exclut tous les objets auxquels l'opinion attache l'idée de bassesse. Ainsi, pour exprimer l'amour, une marmite qui bout sur le feu, avec ces mots, *Je me consume en dedans*, est une *Devise* de mauvais goût. A plus forte raison les objets dégoûtans sont-ils exclus de la *Devise*.

Les règles de la *Devise*, du côté de l'*ame*, sont que l'inscription soit brève & juste.

L'inscription doit être brève, en sorte que, sans présenter un sens complet, elle supplée uniquement à ce qui manque de précision au rapport qu'on veut indiquer. Encore l'image & les mots ensemble ne doivent-ils pas exprimer la pensée assez complètement pour qu'il n'en reste rien à deviner ; & sans avoir

l'obscurité de l'énigme, la *Devise* doit conserver un caractère de finesse, qui flatte la vanité de celui qui en saisit le sens.

Bouhours n'y pensoit pas, quand il a demandé que le mot de la *Devise*, pour être plus mystérieux & n'être pas intelligible au peuple, fût dans une langue étrangère. Il a oublié que dans une fête publique, sur le frontispice d'un palais ou d'un temple, sur un obélisque, un trophée, un tombeau, un monument quelconque, c'est pour la multitude que la *Devise* est faite. Son voile doit être transparent ; & une langue inconnue au peuple seroit pour lui un voile impénétrable.

Il est bien vrai que la difficulté d'exprimer en très-peu de mots la pensée de la *Devise* dans une langue un peu diffuse, a fait passer en usage ce que Bouhours donne pour règle : mais l'usage n'est pas plus raisonnable que la règle ; & il en arrive que le peuple, en lisant sur l'une des portes de sa ville, *Abundantia parta*, croit qu'on a voulu dire, *l'Abondance est partie*.

L'inſcription doit être juſte, & dans l'acception des termes, & dans ſon double rapport au deux objets de la comparaiſon : car toute métaphore eſt une comparaiſon plus ou moins exprimée, & la *Deviſe* eſt une métaphore.

Ainſi, l'alluſion de la *Deviſe* ne doit pas être un jeu de mots, comme dans celle de Marc-Antoine Colonne après la bataille de Lépante, une colonne au deſſous d'un croiſſant, avec ces mots, *Ne impleat orbem.*

Il y auroit pourtant, ce me ſemble, un peu trop de rigueur à ne pas admettre cette *Deviſe* d'un duc d'*Albe*, dans une courſe de taureaux, où il étoit en rivalité avec les *Fonſeques* qui avoient des *Etoiles* pour armoiries : *Al parecer de l'Alva s'aſcondan las Eſtrellas.*

Quant au rapport réel de la *Deviſe* avec les deux objets qu'elle compare, Bouhours ne le trouve pas juſte dans la *Deviſe* du grand-maître de l'artillerie, *Quo juſſa Jovis :* ces mots, dit-il, ne conviennent pas au grand-maître comme

à l'aigle. Bouhours se trompe, à mon avis : jamais peut-être métaphore ne fut plus juste ni plus sublime.

Mais ce qui est de mauvais goût, c'est ce qu'un autre jésuite, le père Ménétrier, nous donne pour modèles de la *Devise* & de l'emblême. Quoi de plus puéril en effet que de prendre pour emblême de *la foi* la *corde* d'un instrument, & en abusant de l'équivoque du mot latin *fides*, de représenter un amour pinçant un luth qui n'a qu'une corde, avec ces mots, *Sola fides, nulla fides?* Ce qui signifie, à l'égard du luth, que *n'avoir qu'une corde c'est n'avoir point de corde ;* & à l'égard de la foi, que *c'est n'en avoir point que d'en avoir sans les autres vertus.* Pour mieux sentir le ridicule de cet abus des mots, on n'a qu'à mêler les deux sens ; on trouvera que *c'est n'avoir point de foi, que de n'avoir qu'une corde ;* & que *c'est n'avoir point de corde, que de n'avoir que de la foi.* C'est encore pis, lorsque, pour exprimer le mystère de la Trinité, on a pris

l'image du miroir concave & du feu qu'il allume avec les rayons du ſoleil, avec ces mots, *Ab utroque procedit:* car ici la fauſſe application de l'image eſt une héréſie.

Bouhours veut que le ſymbole de la *Deviſe* ſoit pris dans la nature; & il ſe trompe encore, en donnant cette règle comme excluſive. Mais lorſque le ſymbole eſt pris dans le merveilleux, ce doit être dans un merveilleux analogue. Le jour de la fête de S. Jean-Baptiſte, à Gènes, les jéſuites, pour la *Deviſe* du précurſeur, avoient fait peindre le phare de Gènes, avec cette légende, *Dum Cynthius abſuit, arſit.* Le *Cynthius* eſt là une ſottiſe de collége; car Apollon & Jean ne ſont pas de la même langue; & c'eſt le cas de dire que l'*un eſt de la Fable, & l'autre eſt de la Bible.*

La juſteſſe & la propriété de la *Deviſe* conſiſtent à prendre pour moyen de comparaiſon, 1°. une qualité commune au ſymbole & à ſon objet; en ſorte que dans la louange, même hyperbolique, il y ait au moins un air de reſſemblance:

2°. une qualité qui leur soit propre, & qui les distingue; car si le symbole ne marquoit pas dans son objet un caractère particulier, ce ne seroit plus qu'un emblême, c'est-à-dire, l'expression figurée d'une pensée, d'une sentence, d'une maxime générale sans aucun objet décidé.

Il y a cependant des *Devises* qui ne diffèrent des emblémes ou des symboles génériques que lorsqu'elles sont appliquées à un objet individuel. Par exemple, la poule défendant ses petits, avec ces mots, *Sgombra amor ogni paura*, est le symbole de l'amour maternel, & devient, par l'application, l'image de celle qui la prend pour *Devise*.

L'aigle portant la foudre à son bec, avec ces mots, *Fulmen ab ore*, symbole de la haute Eloquence, sera la *Devise* de Démosthène. Le symbole de l'ambition, la foudre au milieu des ruines, avec ces mots, *Fecisse ruinâ gaudet iter*, devient une *Devise* au pied de la statue de César. Celui du génie, une flamme avec ces mots, *Summa petit*, sera la *Devise* de

Corneille, mis à la tête de ses ouvrages. Le symbole de la vertu militaire, l'image du coq, avec ces mots, *Et vigil & pugnax*, vigilance & courage, sera la *Devise* de Turenne.

Ainsi, l'on voit que ce n'est pas une propriété individuelle, mais une convenance peu commune, qui est nécessaire à la *Devise*; car lorsque c'est une louange, pour peu qu'elle convienne à son objet, on peut se reposer sur l'amour-propre du soin d'en saisir l'allusion ; & si la *Devise* est satirique, on peut compter de même sur la sagacité de la malignité publique. Parmi les *Devises* satiriques, la plus ingénieuse, à mon avis, est celle d'un homme que la faveur a élevé, l'image d'un verre avec ces mots, *Ex halitu forma.* Mais qui voudra s'y reconnoître ? Dans l'un & l'autre genre, la meilleure *Devise* seroit celle dont tout le monde seroit la même application.

Quoique la *Devise* soit communément personnelle, ou comme personnelle, c'est-à-dire, appliquée à une collection

de perſonnes animées du même eſprit & conſidérées comme n'en faiſant qu'une ; il y a auſſi des *Deviſes* de choſes, comme celle de la mine de poudre, *Ex obice vires ;* comme celle du canon, maxime remarquable du cardinal de Richelieu, *Ultima ratio regum ;* ou comme celle qu'on liſoit ſur les canons de Chantilli, *C'eſt fait de la valeur.* Des *Deviſes* de choſes, la plus heureuſe peut-être eſt celle de l'Imprimerie, où l'invention de cet art, ſi fécond en querelles d'opinion, eſt exprimée par l'image de Cadmus ſemant les dents du dragon, avec ces mots, *Semence de diſcorde.*

Dans les divers exemples que je viens de citer, on voit que les *Deviſes* les plus curieuſes ſont celles qui parlent en même temps aux yeux & à l'eſprit, c'eſt-à-dire, qui réuniſſent une figure & des paroles qui en indiquent la relation. Mais, n'en déplaiſe à Bouhours, cette réunion n'eſt pas indiſpenſable ; & réciproquement la figure & la légende de la *Deviſe* peuvent ſe paſſer l'une de l'autre.

La *Devise* de Tancrède, dans la Tragédie de ce nom, n'a pas besoin de symbole:

Conservez ma *Devise*, elle est chère à mon cœur:
Les mots en sont sacrés; c'est *l'Amour & l'Honneur.*

La *Devise* de la Cornette blanche, *Donec victoria tingat*, ne demande pas d'autre *corps* que le drapeau où elle est écrite. Dans les armoiries ou sur la tombe d'un magistrat, la figure de l'équerre ou celle de l'aplomb, symbole de la rectitude, n'auroit pas besoin de légende. Le cachet de Pompée n'en avoit point; l'image du lion tenant une épée étoit parlante.

Les *Devises* ne sont plus guère en usage que sur les médailles & les jetons. Les médailles sont bonnes à constater les faits & les époques. Les jetons ne sont bons à rien, qu'à servir de signes numériques à certains jeux, & à marquer, durant la partie, les alternatives de la perte & du gain. Parmi les vieux jetons qui roulent pêle-mêle sur les tables de jeu, il y en avoit un qui représentoit un vaif-

ſeau les voiles déployées, avec ces mots, *Neſcit Moras*. Or il advint qu'un M. de Moras fut miniſtre de la Marine, à laquelle il n'entendoit rien : alors le vieux jeton, *Neſcit Moras*, fut remarqué ; & tout le monde, juſqu'aux femmes, croyoit entendre ce latin.

DIALOGUE *philoſophique* ou *littéraire*. C'eſt un grand bien que de s'amuſer ; c'en eſt un plus grand de s'inſtruire. La lecture, qui réunit ces deux avantages, reſſemble à un fruit délicieux & nourriſſant à la fois. Telle eſt la perfection du *Dialogue* philoſophique ou littéraire. Il n'eſt perſonne qui, après avoir lu ceux des *Dialogues* de Platon où ſe peint l'ame de Socrate, ne ſe ſente plus de reſpect & plus d'amour pour la vertu : il n'eſt perſonne qui, après avoir lu les *Dialogues* de Cicéron ſur l'art oratoire, n'ait de l'Eloquence une idée plus haute, plus étendue, plus lumineuſe, & plus féconde. Ainſi, le *Dialogue*, quand il n'eſt pas oiſeux, a pour objet un réſultat, ou de

ſentiment, ou d'idée. Celui qui n'eſt qu'un jeu d'eſprit, un choc d'opinions, d'où jailliſſent des étincelles, mais qui ne laiſſe à la fin qu'incertitude & obſcurité, n'eſt pas ce qu'on doit appeler le *Dialogue* philoſophique, c'eſt le *Dialogue* ſophiſtique.

Il n'y a rien de plus aiſé que de ſoutenir des paradoxes par des ſophiſmes, que de donner à des choſes éloignées & diſſemblables une apparence de rapport, & de paroître ainſi rapprocher les extrêmes & aſſimiler les contraires. Mais cette manière de rendre l'eſprit ſubtil, eſt une manière encore plus sûre de le rendre faux & louche. L'art de bien décocher la flèche, c'eſt d'atteindre le but. Or ici le but eſt la vérité ; & la vérité n'eſt qu'un point. Quand j'aurai vu les deux archers vider leur carquois ſans y atteindre, que dirai-je de leur adreſſe & de leur force à tirer en l'air ? Que m'aura laiſſé le *Dialogue* le plus ſubtil, le plus alambiqué ? Le doute, ou de fauſſes lueurs ; ce qui eſt encore pis que le doute :

car le doute est du moins un commencement de sagesse. Mais celui-ci seroit le doute méthodique, le doute qui, en me plaçant dans le point d'ambiguité, me laisseroit une raison libre, & lui montreroit les deux routes : au lieu que le *Dialogue* sophistique cherche à capter ma persuasion ; & c'est toujours du côté le plus faux, que l'écrivain, pour briller davantage, s'efforce de montrer le plus de vraisemblance : ainsi, tout son esprit s'emploie à dérouter le mien.

Mais qui ne sait pas que dans notre foible entendement rien n'est trop clair ni trop bien assuré, & qu'au moyen du vague des notions communes & de l'équivoque des mots, il est facile à un beau parleur de tout brouiller, & de tout obscurcir ?

Le difficile, je le répète, c'est de démêler, de classer, de circonscrire nos idées, en leur donnant toute leur étendue ; d'en saisir les justes rapports, de tirer ainsi du chaos les élémens de la science, & d'y répandre la lumière. C'est à quoi le

Dialogue philofophique eft utilement employé : parce qu'à mefure qu'il forme des nuages, il les diffipe ; qu'à chaque pas il ne préfente une nouvelle difficulté qu'afin de l'applanir lui-même ; & que fon but eft la folution de toutes celles que l'ignorance, l'habitude, l'opinion oppofent à la vérité. Si le *Dialogue* n'a pas ce mérite, il n'a plus que celui du fophifme, plus ou moins captieux, & du faux bel efprit, trop admiré par la fottife.

La beauté du *Dialogue* philofophique réfulte de l'importance du fujet, & du poids que les raifons donnent aux opinions oppofées. Si pourtant le *Dialogue* eft moins une difpute qu'une leçon, l'un des deux interlocuteurs peut être ignorant ; mais il doit l'être avec efprit : fon erreur ne doit pas être lourde, ni fa curiofité niaife. *Les Mondes* de Fontenelle font un modèle dans ce genre. Il y a peut-être un peu de manière ; mais cette manière ingénieufe n'eft ni celle de Pluche ni celle de Bouhours.

Les leçons en dialogues ont deux grands

avantages, l'attrait & la clarté ; mais elles ont un défaut, la longueur. Il feroit donc à fouhaiter que l'on réfervât cette forme d'inftruction pour les fujets naturellement épineux & confus, qui exigent des développemens, & dans lefquels l'intelligence & la raifon veulent être conduites, à travers des difficultés fucceffivement réfolues, du doute à la perfuafion, de l'obfcurité à l'évidence. L'Hiftoire, toute en dialogue, feroit trop délayée ; mais des dialogues fur certains traits d'hiftoire, affez problématiques pour être difcutés, affez intéreffans pour être approfondis, pourroient être un ouvrage utile. Un modèle en ce genre eft le dialogue de Sylla & de Neucrate. On défireroit feulement que le philofophe y traîtât le profcripteur avec moins de refpect. Tous les grands hommes ont eu leur foible : celui de Montefquieu, en écrivant fur les Romains, fut d'être un peu trop Sénateur.

DIALOGUE

Dialogue Poétique. Quoique toute eſpèce de *Dialogue* ſoit une ſcène, il ne s'enſuit pas que tout *Dialogue* ſoit dramatique. Ariſtote a rangé dans la claſſe des Poéſies épiques les *Dialogues* de Platon : ſur quoi Dacier ſe fait cette difficulté : « Ces *Dialogues* ne reſſemblent-ils pas plutôt au Poème dramatique qu'au Poème épique ? Non, ſans doute, répond Dacier lui-même ». Et dans un autre endroit, oubliant ſa déciſion & celle d'Ariſtote, il nous aſſure que les *Dialogues* de Platon ſont des *Dialogues* purement dramatiques. Si l'on s'entendoit bien ſoi-même, on ne ſe contrediroit pas.

Le *Dialogue* épique ou dramatique a pour objet une action ; le *Dialogue* philoſophique a pour objet une vérité. Ceux des *Dialogues* de Platon qui ne font que développer la doctrine de Socrate, ſont des *Dialogues* philoſophiques ; ceux qui contiennent ſon hiſtoire,

depuis ſon apologie juſqu'à ſa mort, ſont mêlés d'épique & de dramatique.

Il y a une ſorte de *Dialogue* dramatique où l'on imite une ſituation plutôt qu'une action de la vie : il commence où l'on veut, dure tant qu'on veut, finit quand on veut : c'eſt du mouvement ſans progreſſion, & par conſéquent le moins intéreſſant de tous les *Dialogues*. Telles ſont les églogues en général, & particulièrement celles de Virgile, admirables d'ailleurs par la naïveté du ſentiment & le coloris des images.

Non ſeulement le *Dialogue* en eſt ſans objet, mais il eſt auſſi quelquefois ſans ſuite. On peut dire en faveur de ces paſtorales, qu'un *Dialogue* ſans ſuite peint mieux un entretien de bergers ; mais l'art, en imitant la nature, a pour but d'occuper agréablement l'eſprit en intéreſſant l'ame : or ni l'ame, ni l'eſprit ne peut s'accommoder de ces propos alternatifs, qui, détachés l'un de l'autre, ne ſe terminent à rien. Qu'on ſe rappelle l'entretien de Mélibée avec Tityre, dans

la première des bucoliques de Virgile.

MÉL. *Tityre, vous jouissez d'un plein repos.*

TIT. *C'est un dieu qui me l'a procuré.*

MÉL. *Quel est ce dieu bienfaisant ?*

TIT. *Insensé, je comparois Rome à notre petite ville.*

MÉL. *Et quel motif si pressant vous a conduit à Rome ?*

TIT. *Le désir de la liberté*, &c.

On ne peut se dissimuler que Tityre ne répond point à cette question de Mélibée, Quel est ce dieu ? c'est là qu'il devroit dire : *Je l'ai vu à Rome, ce jeune héros pour qui nos autels fument douze fois l'an.*

MÉL. *A Rome ! & qui vous y a conduit ?*

TIT. *Le désir de la liberté.*

L'on avouera que ce *Dialogue* seroit plus dans l'ordre de nos idées, & n'en seroit pas moins dans le naturel & la naïveté d'un berger.

Mais c'est sur-tout dans la Poésie dramatique que le *Dialogue* doit tendre à

son but. Un personnage qui, dans une situation intéressante, s'arrête à dire de belles choses qui ne vont point au fait, ressemble à une mère qui, cherchant son fils dans les campagnes, s'amuseroit à cueillir des fleurs.

Cette règle, qui n'a point d'exception réelle, en a quelques-unes en apparence : il est des scènes où ce que dit l'un des personnages n'est pas ce qui occupe l'autre : celui-ci, plein de son objet, ou ne répond point, ou ne répond qu'à son idée. On flatte Armide sur sa beauté, sur sa jeunesse, sur le pouvoir de ses enchantemens ; rien de tout cela ne dissipe la rêverie où elle est plongée. On lui parle de ses triomphes & des captifs qu'elle a faits : ce mot seul touche à l'endroit sensible de son ame ; sa passion se réveille & rompt le silence :

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous.

Mérope entend, sans l'écouter, tout ce qu'on lui dit de ses prospérités & de sa gloire. Elle avoit un fils, elle l'a perdu,

elle l'attend : ce ſentiment ſeul l'intéreſſe.

Quoi, Narbas ne vient point! reverrai-je mon fils?

Il eſt des ſituations où l'un des perſonnages détourne exprès le cours du *Dialogue*, ſoit crainte, ménagement, ou diſſimulation ; mais alors même le *Dialogue* tend à ſon but, quoiqu'il ſemble s'en écarter. Toutefois il ne prend ces détours que dans des ſituations modérées : quand la paſſion devient impétueuſe & rapide, les replis du *Dialogue* ne ſont plus dans la nature. Un ruiſſeau ſerpente, un torrent ſe précipite. Auſſi voit-on quelquefois la paſſion retenue, comme dans la déclaration de Phèdre, s'efforcer de prendre un détour ; mais tout à coup rompant ſa digue, s'abandonner à ſon emportement.

Ah! cruel, tu m'as trop entendue;
Je t'en ai dit aſſez pour te tirer d'erreur.
Eh bien, connois donc Phèdre & toute ſa fureur.

Une des qualités eſſentielles du *Dialogue*, c'eſt d'être coupé à propos : hors des ſituations dont je viens de parler, où

le respect, la crainte, la pudeur retiennent la passion & lui imposent silence, hors de là, dis-je, le *Dialogue* est vicieux dès que la réplique se fait attendre : défaut que les plus grands maîtres n'ont pas toujours évité. Corneille a donné en même temps l'exemple & la leçon de l'attention qu'on doit à la vérité du *Dialogue*. Dans la scène d'Auguste avec Cinna, Auguste va convaincre de trahison & d'ingratitude un jeune homme fier & bouillant, que le seul respect ne sauroit contraindre ; il a donc fallu préparer le silence de Cinna par l'ordre le plus imposant : cependant, malgré la loi que lui fait Auguste de tenir sa langue captive, dès qu'il arrive à ce vers,

Cinna, tu t'en souviens & veux m'assassiner ;

Cinna s'échappe & va répondre : mouvement naturel & vrai, que le grand peintre des passions n'a pas manqué de saisir. C'est ainsi que la réplique doit partir sur le trait qui la sollicite. Les récapitulations ne sont placées que dans

les délibérations & les conférences politiques, c'eſt à dire, dans les momens où l'ame doit ſe poſſéder.

On peut diſtinguer, par rapport au *Dialogue*, quatre formes de ſcènes. Dans la première, les interlocuteurs s'abandonnent aux mouvemens de leur ame, ſans autre motif que de l'épancher : ces ſcènes-là ne conviennent qu'à la violence de la paſſion ; dans tout autre cas elles doivent être bannies du Théâtre, comme froides & ſuperflues. (*Voyez* ELOQUENCE POÉTIQUE.) Dans la ſeconde, les interlocuteurs ont un deſſein commun qu'ils concertent enſemble, ou des ſecrets intéreſſans qu'ils ſe communiquent : telle eſt la belle ſcène d'expoſition entre Emilie & Cinna. Cette forme de *Dialogue* eſt froide & lente, à moins qu'elle ne porte ſur un intérêt très-preſſant. La troiſième eſt celle où l'un des interlocuteurs a un projet ou des ſentimens qu'il veut inſpirer à l'autre : telle eſt la ſcène de Néreſtan avec Zaïre. Comme l'un des perſonnages n'y eſt que

paſſif, le *Dialogue* ne ſauroit être, ni rapide, ni varié; & ces ſortes de ſcènes ont beſoin de beaucoup d'Eloquence. Dans la quatrième, les interlocuteurs ont des vues, des ſentimens, ou des paſſions qui ſe combattent, & c'eſt la forme la plus favorable au Théâtre. Mais il arrive ſouvent que tous les perſonnages ne ſe livrent pas, quoiqu'ils ſoient tous en action; & alors la ſcène demande d'autant plus de force & de chaleur dans le ſtyle, qu'elle eſt moins animée par le *Dialogue*. Telle eſt, dans le ſentiment, la ſcène de Burrhus avec Néron; dans la véhémence, celle de Palamède avec Oreſte & Electre; dans la politique, celle de Cléopatre avec ſes deux fils; dans la paſſion, celle de Phèdre avec Hippolyte. Quelquefois auſſi tous les interlocuteurs ſe livrent au mouvement de leur ame, & ſe combattent à découvert. Voilà, ce ſemble, la forme de ſcènes qui doit le plus échauffer l'imagination du poète, & produire le *Dialogue* le plus rapide & le plus animé; cependant

on en voit peu d'exemples, même dans nos meilleurs tragiques, si l'on excepte Corneille, qui a poussé la vivacité, la force, & la justesse du *Dialogue* au plus haut degré de perfection. L'extrême difficulté de ces belles scènes vient de ce qu'elles supposent à la fois un sujet très-important, des caractères bien contrastés, des sentimens qui se combattent, des intérêts qui se balancent, & assez de ressources dans le poète pour que l'ame des spectateurs soit tour à tour entraînée vers l'un & l'autre parti, par l'éloquence des répliques. On peut citer pour modèle en ce genre, la scène entre Horace & Curiace; celle entre Félix & Pauline; la conférence de Pompée avec Sertorius; enfin plusieurs scènes d'Héraclius & du Cid, & sur-tout celle entre Chimène & Rodrigue, où l'on a relevé, d'après le malheureux Scudéri, quelques jeux trop recherchés dans l'expression, sans dire un mot de la beauté du *Dialogue*, de la noblesse, de la chaleur, du naturel des sentimens, qui rendent

cette scène une des plus belles & des plus pathétiques du Théatre.

En général, le désir de briller a beaucoup nui au *Dialogue* de nos tragédies : on ne peut se résoudre à faire interrompre un personnage auquel il reste encore de belles choses à dire ; & le goût est la victime de l'esprit. Cette malheureuse abondance n'étoit pas connue de Sophocle & d'Eurypide ; & si les modernes ont quelque chose à leur envier, c'est l'aisance, la précision, & le naturel qui règne dans leur *Dialogue*, dont le défaut pourtant, sur-tout dans Eurypide, est quelquefois d'être trop alongé.

Parmi nos anciens tragiques, Garnier affectoit un *Dialogue* extrêmement concis, mais symétrique & jouant sur le mot; ce qui est absolument contraire au naturel. Corneille se reproche à lui-même, ainsi qu'à Eurypide & à Sénèque, l'affectation d'un *Dialogue* trop symétriquement découpé vers par vers.

Dans le Comique, Molière eſt un modèle accompli dans l'art de *dialoguer* comme la nature : on ne voit pas dans toutes ſes pièces un ſeul exemple d'une réplique hors de propos. Mais autant ce maître des comiques s'attachoit à la vérité, autant ſes ſucceſſeurs s'en éloignent. La facilité du public à applaudir les tirades & les portraits, a fait de nos ſcènes de Comédie des galeries d'enluminures. Un amant reproche à ſa maîtreſſe d'être coquette ; elle répond par un définition de la coquetterie. C'eſt ſur le mot qu'on réplique, & non ſur la choſe : moyen d'alonger tant qu'on veut une ſcène oiſive, où ſouvent l'intrigue n'a pas fait le plus petit chemin au bout d'un quart-d'heure de converſation.

La répartie ſur le mot eſt quelquefois plaiſante, mais ce n'eſt qu'autant qu'elle va au fait. Qu'un valet, pour appaiſer ſon maître qui menace un homme de lui couper le nez, lui diſe :

Que feriez-vous, Monſieur, du nez d'un marguillier ?

le mot eſt lui-même une raiſon ; *la lune tout entière* de Jodelet eſt encore plus comique.

Les écarts du *Dialogue* viennent communément de la ſtérilité du fond de la ſcène, & d'un vice de conſtitution dans le ſujet. Si la diſpoſition en étoit telle qu'à chaque ſcène on partît d'un point, pour arriver à un point déterminé, en ſorte que le *Dialogue* ne dût ſervir qu'au progrès de l'action ; chaque réplique ſeroit à la ſcène, ce que la ſcène eſt à l'acte, c'eſt à dire, un nouveau moyen de nouer ou de dénouer. Mais dans la diſtribution primitive on laiſſe des intervalles vides d'action : ce ſont ces vides qu'on veut remplir ; & de là les excurſions & les lenteurs du *Dialogue.* On demande combien d'acteurs on peut faire dialoguer enſemble : Horace dit trois tout au plus ; mais rien n'empêche de paſſer ce nombre, pourvu qu'il n'y ait dans la ſcène ni confuſion, ni longueur. Voyez l'expoſition du Tartuffe.

DIDACTIQUE. Le but du Poème *Didactique* eſt d'inſtruire. Son moyen eſt de plaire ; &, s'il le peut, d'intéreſſer. A cette ſuite de préceptes mis en beaux vers, on a refuſé le nom de Poème, parce qu'il eſt dénué de fiction, & que la fiction, a-t-on dit, eſt eſſentielle à la Poéſie : à quoi Louis Racine à répondu qu'il y avoit une fiction de ſtyle, & que ce genre en étoit ſuſceptible.

Il y a, ce me ſemble, une façon plus ſimple de trancher la difficulté ; c'eſt de nier que la fiction ſoit de l'eſſence de la Poéſie.

La Poéſie eſt l'art de peindre à l'eſprit. Ou la Poéſie peint les objets ſenſibles, ou elle peint l'ame elle-même, ou elle peint les idées abſtraites qu'elle revêt de forme & de couleur. Ce dernier cas eſt le ſeul où la Poéſie ſoit obligée de feindre ; dans les deux autres, elle ne fait qu'imiter. Ce principe inconteſtable une fois établi, tout diſcours en vers qui peint, mérite le nom de Poème. Or le

Poème *didactique* n'est qu'un tissu de tableaux d'après nature, lorsqu'il remplit sa destination. La froideur est le vice radical de ce genre : il n'est sur-tout rien de plus insoutenable qu'un sujet sublime en lui-même, *didactiquement* traité par un versificateur foible & lâche, qui glace tout ce qu'il touche, qui met de l'esprit où il faut du génie, & qui raisonne au lieu de sentir.

La première règle du Poème *didactique* est de lui donner un fond solide & intéressant.

C'est une chose déplorable de voir dans le Poème de Lucrèce sur la nature, dans l'Essai sur l'homme de Pope, tant & de si belle Poésie employée à développer le mauvais systême d'Epicure & l'optimisme de Léibnitz. Mais heureusement l'un & l'autre poète a un mérite indépendant de la chimère du philosophe : l'un, d'avoir combattu la superstition ; l'autre, d'avoir sondé le cœur humain, & d'avoir ainsi tous les deux consacré en beaux vers des vérités du premier ordre.

Virgile, plus modeste dans le choix de

ſon ſujet, ſemble n'avoir voulu qu'inſtruire le cultivateur; mais il l'a honoré; & il a élevé à l'Agriculture le plus beau monument que le premier des arts agréables pût élever au premier des arts néceſſaires.

Deux mille ans après Virgile un poète philoſophe a voulu inſpirer l'amour de la campagne aux triſtes habitans des villes, réconcilier avec la nature l'homme livré aux goûts fantaſtiques du luxe & de la vanité. Il falloit un ſage pour former ce deſſein, un poète pour le remplir; & il eſt rare que dans le même homme ſe rencontre un pareil accord. C'eſt cet accord qui aſſure au Poème des *Saiſons* une réputation durable.

Quoique de tous les arts, celui dont les préceptes ſont le plus naturellement ſuſceptibles des ornemens de la Poéſie, ce ſoit la Poéſie elle-même, Horace n'y a mis cependant qu'une raiſon ſaine & ſolide. En traçant aux Piſons les règles de ſon art, il a pris le ſtyle des lois, un ſtyle ſimple, clair, & précis. Lui qui a

monté dans ses Odes le ton de la couleur jusqu'au plus haut degré, semble n'avoir voulu répandre dans l'Art poétique qu'une lumière pure. Des idées élémentaires, souvent neuves, toujours fécondes, font la richesse de ce bel ouvrage. Jamais poète n'a renfermé tant de sens en si peu de mots. Aussi tant que la Poésie aura du charme pour les hommes, ce code abrégé de ses lois leur sera précieux, & devra sa durée à sa solidité.

Mais après ce mérite, il en est un que les poètes, au moins les poètes modernes, ne doivent jamais négliger.

Nos langues n'ont pas l'harmonie & la précision des langues anciennes. Notre Poésie n'est presque plus de la Poésie lorsqu'elle manque de coloris. Horace a dédaigné d'en mettre dans un sujet qui avoit lui-même sa couleur, & dont la théorie ne pouvoit être aride. Mais Despréaux, à qui Horace & Aristote n'avoient guère laissé de nouvelles choses à dire, & qui dans l'Art poétique ne nous a pas donné une idée qui soit de lui, le judicieux

judicieux Desfpréaux a fenti que la précifion, la jufteffe, l'induftrieux mécanifme du vers, ne lui fuffiroient pas pour faire lire avec intérêt des préceptes déjà connus : il y a mêlé tout ce que la Poéfie de détail a d'agrément & d'élégance. Il a fuivi Horace & imité Virgile, en homme de goût qu'il étoit, & en artifte ingénieux. C'eft, je crois, la méthode que doivent obferver tous nos poëtes *didactiques* ; & moins leur fujet aura d'importance & d'intérêt, plus il aura befoin des charmes de l'expreffion & des ornemens acceffoires.

Parmi ces ornemens, les épifodes font les plus précieux ; & lorfqu'ils font intéreffans & naturellement placés, ils délaffent agréablement le lecteur de la longueur des préceptes. Mais rares, ils fe font attendre ; fréquens, ils interrompent trop fouvent l'attention. La véritable fource des beautés poétiques devroit être le fujet même ; & à cet égard, c'eft, par exemple, un heureux fujet de Poème *didactique*, que celui de l'Effai fur la manière de traduire en vers, par le comte

de Rofcommon. L'art d'orner la nature dans les jardins, qu'enfeigne l'un de nos poètes, préfente auffi une richeffe variée & inépuifable ; mais dans ce nouveau Poème, qui ne paroît point encore, on trouvera, ainfi que dans le Poème des faifons, d'autres moyens d'animer, d'attendrir, de varier, de rendre intéreffante la Poéfie *didactique*. (Ce poème a paru.)

On a fouvent parlé du coloris de la Poéfie, on n'a prefque jamais parlé de fes mouvemens ; & c'eft là cependant le fecret de la rendre affectueufe & pathétique. Le coloris ne plaît qu'à l'imagination; le mouvement de l'ame affecte l'ame : un fouvenir que l'objet réveille, une réflexion qu'il amène, un moment de mélancolie où il plonge l'ame du poète, un regret, un défir, un mouvement de joie, d'attendriffement ou de pitié, un élan d'enthoufiafme ou d'indignation, en un mot, tous les fentimens que peut infpirer la nature, que peut déployer l'Eloquence, ménagés, placés avec goût, fans que l'art femble

s'en mêler, animeront le Poème *didactique*, ſi le ſujet en eſt intéreſſant pour l'homme, s'il le touche de près & peut avoir ſur lui une ſérieuſe influence. Tel ſeroit, par exemple, le ſujet du Commerce ou de la Navigation : car il ſeroit à ſouhaiter que les principes des arts d'une grande importance fuſſent tous rédigés en vers. C'eſt ainſi qu'à la naiſſance des Lettres toutes les vérités utiles furent conſignées dans la mémoire des hommes. Le Poème *didactique* fut la première leçon écrite, la première école des mœurs, le premier regiſtre des lois. Le ramener à ſon utilité, à ſa dignité primitive, devroit être l'objet de l'émulation des poètes d'un ſiècle de lumière.

Aux divers mouvemens de l'ame doivent répondre les mouvemens de l'élocution poétique : ceux-ci ſe varient, non ſeulement au gré du ſentiment, mais de l'image ; & le caractère des deſcriptions, des peintures, comme celui de l'Eloquence des paſſions, décidera du rhythme & de la cadence du vers. Pope en a donné

la leçon ; Virgile en a donné l'exemple, & un exemple inimitable.

Enfin plus la marche du Poème *didactique* paroît unie & monotone, plus le poète doit s'appliquer à le varier dans ſes formes, à l'enrichir dans ſes détails, à y répandre la chaleur & la vie, & à rendre au moins élégant, rapide, & facile, ce qui ne peut être animé.

Mais il me ſemble qu'un excès oppoſé à la langueur & à la ſéchereſſe, ſeroit d'y employer le ton & le langage de l'Epopée, de l'Ode, ou de la Tragédie. L'Eloquence en doit être du genre tempéré; la Poëſie, d'un caractère noble, mais ſage & modeſte, au deſſus de l'Epître, au deſſous du Poème inſpiré. Dans le *didactique*, le rôle du poète eſt celui d'un ſage dont on écoute les leçons. Mais la différence du ſtyle de l'Enéide & de celui des Géorgiques fera ſentir ce que je veux dire mieux que je ne puis l'exprimer.

Fin du Tome ſecond.







